universität wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Antike und religiöse Motive und ihre Symbolik im lyrischen Werk von Cyprian Norwid und Jaroslav Vrchlický“

verfasst von / submitted by

Michael Mostyn Haumer, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment oft he requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2015 / Vienna 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	A 066 850
Studienrichtung It. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	Masterstudium Allgemeine Slawistik
Betreut von / Supervisor:	Univ.-Prof. Mag. Dr. Dr. h.c. Alois Woldan

Danksagung

Zuerst möchte ich mich bei Herrn Univ.-Prof. Mag. Dr. Dr. h.c. Alois Woldan bedanken. Er hat mich bei der Wahl des Themas beraten und meine Arbeit durch seine klaren Hinweise entscheidend gefördert. Anschließend möchte ich meinen Dank den Mitarbeitern des Slawistischen Instituts und den Bibliothekaren aussprechen, die mich bei der Beschaffung umfänglicher Quellen großzügig unterstützt haben. Schließlich möchte ich mich auch bei meiner Familie und meinen Freunden bedanken, die mir bei zwanglosen Gesprächen die eine oder andere Anregung gegeben haben.

Michael Mostyn Haumer
Dezember 2015

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung 6
1.1 Allgemeines 6
1.2 Aufbau der Arbeit 8
2 Begriffe 10
2.1 Das Motiv 10
2.2 Zeichen und Symbol 10
2.3 Analyse in Form eines Modells 12
2.4 Auswahl des Korpus 13
2.5 Darstellung des Motivs in Form eines kanonischen Bildes 13
2.6 Das Sonett 13
3 Cyprian Kamil Norwid 15
3.1 Leben 15
3.2 Künstlerisches Schaffen und Rezeption 16
4 Jaroslav Vrchlický 17
4.1 Leben 17
4.2 Künstlerisches Schaffen und Rezeption 18
5 Relevante literarische Strömungen zur Lebenszeit von Norwid und Vrchlický 20
5.1 Romantik und Spätromantik 20
5.2 Symbolismus 21
5.3 Parnassismus 23
5.4 Positivismus 24
5.5 Einflüsse und Strömungen bei Norwid 25
5.6 Einflüsse und Strömungen bei Vrchlický 26
5.7 Motive im Vergleich 26
6 Das Kentaurenmotiv 28
6.1 Das kanonisches Bild 28
6.2 Norwid 29
6.3 Vrchlický 30
6.4 Vergleich 32
7 Das Sphinxmotiv 34
7.1 Das kanonische Bild 34
7.2 Norwid 35

7.3 Vrchlický 39
7.4 Vergleich 43
8 Das Marienmotiv 45
8.1 Das kanonische Bild 45
8.2 Norwid 47
8.3 Vrchlický 58
8.4 Vergleich 66
9 Das Narzissmotiv 68
9.1 Das kanonische Bild 68
9.2 Norwid 69
9.3 Vrchlický 71
9.4 Vergleich 73
10 Zusammenfassung der Ergebnisse 74
10.1 Allgemeines 74
10.2 Vergleich der Motive und ihrer Umsetzung 75
Abstract 82
Literaturverzeichnis 84
Anhang A: Gedichte zum Kentaurenmotiv 89
Norwid 89
Vrchlický 90
Anhang B: Gedichte zum Sphinxmotiv 95
Norwid 95
Vrchlický 97
Anhang C: Gedichte zum Marienmotiv 102
Norwid 102
Vrchlický 115
Anhang D: Gedichte zum Narzissmotiv 125
Norwid 125
Vrchlický 126

1 Einleitung

1.1 Allgemeines

In dieser Arbeit werden zwei Dichter zweier wichtiger westslawischer Völker unter einem besonderen Aspekt vorgestellt: der polnische Dichter Cyprian Kamil Norwid und der tschechische Jaroslav Vrchlický. Ich habe mir vorgenommen, im lyrischen Werk der beiden Dichter nach antiken und religiösen Motiven zu forschen und einige wesentliche davon zu untersuchen und zu interpretieren. Weiters war es meine Absicht, einen Zusammenhang zwischen diesen Motiven sowie ihrer Symbolik und den historischen und persönlichen Lebensumständen der Dichter sichtbar zu machen.

In dieser kurzen Einleitung gehe ich nicht auf Unterschiede in der Umsetzung der ausgewählten Motive und ihrer Symbolik durch die beiden Dichter in den einzelnen Gedichten ein, sondern beschreibe sie nur kurz in allgemeiner Form.

Das erste Motiv, das ich behandle, ist das Kentaurenmotiv. Es kann die Ambivalenz zwischen Gut und Böse, Wissen und Ignoranz und möglicherweise auch die Zerrissenheit des menschlichen Daseins zwischen Primitivität und Fortschritt symbolisieren. Das Motiv zeigt auch die Verwischung zwischen Traum und Wirklichkeit auf: Hat der Kentaur die Erlebnisse im Wald und die Kämpfe bloß geträumt?

Das zweite Motiv, das ich bespreche, ist das Sphinxmotiv, das besonders in der Kunst antiker Kulturen (wie zum Beispiel im alten Ägypten oder im antiken Griechenland) stark verankert ist. Die Sphinx als Wächterin über dem Grab des Archimedes ist die stumme Hüterin des Wissensschatzes, der den Fortschritt bringen soll. Sie ist aber auch die Schicksalsfigur, die den armen Menschen für sein Lernen und Streben durch des Rätsels richtige Lösung weiter leben lässt. Das Lied der Sphinx oder die schutzsuchende ägyptische Maria sind meiner Ansicht nach Erweiterungen dieses Motivs, die ich interpretieren werde.

Anschließend widme ich meine Aufmerksamkeit dem Marienmotiv. Es nimmt wegen seiner Bedeutung in dieser Arbeit auch breiten Raum ein. In der leidenschaftlichen Anrufung der Jungfrau und Gottesmutter wird der himmlischen Königin die polnische Krone zuteil. In einem anderen Gebet an Maria wird eine leidenschaftliche spirituelle Vereinigung mit ihr vollzogen.

Das Narzissmotiv, welches ich als viertes ausgewählt habe, ist das psychologisch interessanteste. Es symbolisiert sowohl die todbringende narzistische Selbstliebe als auch ihre Überwindung durch die Liebe an sich. Narziss will sich von Echo nicht belehren lassen, dass alles, auch seine Schönheit, ein Geschenk Gottes ist; er versinkt in seinem zitternden Bild. Anderswo sieht er nicht mehr sein ihn verzehrendes Spiegelbild, sondern das von oben kommende Geschöpf des Lichts; eine wunderbare Verwandlung der todbringenden Eigenliebe in die lebendige Liebe des Dichters für seine Kunst.

Die Motive und ihre unterschiedlichen Bedeutungen sollen auch in einen historischen, kulturellen und persönlichen Kontext gebracht werden. Ich versuche Ansatzpunkte dafür zu finden, inwieweit die künstlerischen Strömungen der Zeit die Autoren unterschiedlich beeinflusst haben. Sicherlich ist vor allem die politische Lage Europas zur damaligen Zeit ein relevantes Element des Umfeldes der beiden Dichter. Das polnische Volk war im Jahrhundert des erwachenden und mächtig werdenden Nationalismus auf drei Länder verteilt: Das russische „Königreich Polen“, das österreichische „Königreich Galizien und Lodomerien“ und die preußisch dominierten polnischen Gebiete. Die Tschechen lebten hauptsächlich in den österreichischen Kronländern Böhmen und Mähren. Die von den Tschechen und Polen angestrebte politische Anerkennung ihrer nationalen Interessen und Kulturen – wie es die Ungarn innerhalb der Donaumonarchie mit dem Ausgleich erreicht hatten – wurde ihnen nicht gewährt[1]. Neben diesen historischen werden auch die kulturellen und geistigen Einflüsse der Zeit sowie fallweise die unterschiedliche persönliche Situation der Dichter beleuchtet.

Das zentrale Ziel der Arbeit ist, wie oben erwähnt, die Analyse und Interpretation von Motiven aus der antiken Mythologie und der christlich-jüdischen Tradition und deren

---

[1] Vgl. Winkler, Heinrich: Geschichte des Westens: Von den Anfängen in der Antike bis zum 20. Jahrhundert. Beck, München, 2009, S.1017

Symbolik. Ich habe die These aufgestellt, dass diese Motive in einem bestimmten historischen, politischen und gesellschaftlichen Zusammenhang verwendet werden und darüber hinaus auch literarische Strömungen und persönliche Wertvorstellungen der Dichter eine Rolle spielen. Dies werde ich im Zug der Arbeit prüfen und zu untermauern suchen.

Die verwendeten antiken oder religiösen Motive sollen – jedenfalls bei Norwid – die nationale Identität stärken. Er verbrachte den größten Teil seines Lebens in teilweise materieller Not im Ausland, daher sein glühender und nostalgischer Patriotismus. Vrchlický war als etabliertes Mitglied der tschechischen geistigen Elite und als zeitweiliger Abgeordneter des Herrenhauses der k.u.k. Monarchie schon deswegen angepasster an die herrschenden Verhältnisse. Auch daher verfolgt die Stoßrichtung seiner dichterischen Werke weniger ein politisches Ziel, sondern dient mehr der Reflexion über philosophische und psychologische Themen.

Noch eine persönliche Anmerkung: Die Übersetzungen, die in dieser Arbeit notwendig waren, sind zum Teil wörtlich, zum Teil aber auch frei. Ich habe versucht, so wörtlich wie möglich und so frei wie nötig zu übersetzen, um den Sinn des jeweiligen Originals so gut, wie es mir möglich war, herauszuarbeiten. Dafür bitte ich um Verständnis.

1.2 Aufbau der Arbeit

Der Aufbau der Arbeit folgt dem Inhaltsverzeichnis. Im folgenden Kapitel 2 werden die wichtigsten Begriffe (Motiv, Zeichen, Symbol, das kanonische Bild) sowie die Auswahl des Korpus und das Modell der Beurteilung der Motive und ihrer Symbolik erläutert. Zusätzlich gibt es im Kapitel 2 auch einen kurzen Abriss über das Sonett, weil es in den bearbeiteten Gedichten mehr als einmal vorkommt und bei Vrchlický eine aussagekräftige mehrfache Bedeutung hat[2].

In den Kapiteln 3 und 4 beschreibe ich Leben, künstlerisches Schaffen und Rezeption der Werke von Norwid und Vrchlický. Dann folgt eine kurze Erörterung einiger ausge-

[2] Vgl. Novák, Arne: Czech Literature. Michigan Slavic Publications, Ann Arbor, 1976, S. 224

wählter literarischer und künstlerischer Strömungen, welche für die Dichter – neben vielen anderen Einflüssen – relevant waren (Romantik, Symbolismus, Parnassismus, Positivismus) im Kapitel 5.

Im Zentrum der Arbeit steht die ausführliche Befassung mit den verwendeten Motiven und ihrer Symbolik und Interpretation in den ausgewählten Gedichten der beiden Autoren. Jedes Motiv hat sein eigenes Kapitel (6 bis 9) und wird nach dem gleichen Schema besprochen (das kanonische Bild, Norwid, Vrchlický, Vergleich). Zum Abschluss fasse ich die Ergebnisse, die persönlichen Schlussfolgerungen meiner Arbeit, zusammen (Kapitel 10). Im Anschluss an diese ausführliche Darlegung der Ergebnisse habe ich einen kurzen Abstract als Kurzfassung des Kerns der Arbeitsergebnisse verfasst.

Nach dem Literaturverzeichnis finden sich im Anhang die vollständigen Texte aller Gedichte in der Originalsprache (in der Reihenfolge ihrer erstmaligen Zitierung).

2 Begriffe

In diesem Kapitel werden „Motiv“ und „Symbolik“ und sonstige relevante Begriffe beschrieben. Symbolik und der zugrundeliegende Terminus Symbol werden von der Wissenschaft unterschiedlich definiert. Ich werde auch zum Begriff „Zeichen“ kurze Bemerkungen hinzufügen, um den Unterschied zum Begriff „Symbol“ deutlich zu machen.

2.1 Das Motiv

Das Motiv[3] ist die kleinste thematische Einheit in einem literarischen Text. Man unterscheidet zwischen Leitmotiv (ein Motiv das innerhalb eines Textes wiederholt wird), Randmotiv (ein Motiv, das eine Nebenthematik in einem Text ausdrückt), Hauptmotiv (das zentrale Motiv eines Textes), blindem Motiv (ein Motiv, das zu anderen Motiven innerhalb des Textes keinen Bezug hat) und dem gebundenen Motiv (ein Motiv, das zu den anderen Motiven im Text eine Verbindung hat). Es gibt im russischen Formalismus[4] auch die Auffassung von Tomaševskij, dass ein Motiv auch frei, statisch oder dynamisch sein kann. Frei ist es, wenn sein Verlust die Logik nicht beeinträchtigt, statisch ist es, wenn es eine festgelegte Bedeutung hat und dynamisch ist es, wenn es verschiedene Funktionen einnehmen kann.

2.2 Zeichen und Symbol

Das Zeichen[5] kann im Gegensatz zum Symbol nicht zwei gegenwärtige Dinge miteinander verbinden. Unter einem Zeichen versteht man etwas Definierbares, das aufgrund dessen eine Bedeutung erhält. Ferner kann ein Zeichen, in der Lehre der Semiotik, unilateral [einseitiger Zeichenbegriff (nur der Zeichenkörper)] oder bilateral [die untrennbare Einheit der Relation des Zeichenkörpers zu seiner Bedeutung (zweiseitiger Begriff)

---

3 Vgl. Biti, Vladimir: Literatur- und Kulturtheorie: Ein Handbuch gegenwärtiger Begriffe. Hamburg, 2001 S. 565

4 Vgl. ebd., S. 565

5 Vgl. Biti, Vladimir: Literatur- und Kulturtheorie, ein Handbuch gegenwärtiger Begriffe. Rowohlt, Hamburg, 2001, S. 781

sein. Also kann ein Symbol zum Beispiel aus mehreren Zeichen bestehen, die jeweils auch ein- oder zweiseitig sein können. Somit kann ein Symbol auch verschieden interpretiert werden.

Meine Definition von Symbol leite ich aus der Etymologie des Worts als „Stellvertretung für etwas anderes“ (σύμβολον[6]) ab. Ein Symbol[7] wird oft mit dem Zeichen gleichgesetzt. Es hat die Signifikanz, dass etwas Anwesendes etwas Abwesendes hervorruft (z.B.: Lyra als Symbol für Dichtung). Das Symbol ist nicht nur die Vereinigung des Signifikanten und des Signifikats, sondern kann auch von einem der beiden dominiert werden. Ein Symbol besitzt Eco und Nöth zufolge kein einheitliches Merkmal, da es je nach Zusammenhang unterschiedliche Funktionen besitzt.

Im Wesentlichen gibt es zwei unterschiedliche Auffassungen eines Symbols. Die eine Definition[8], die von Forschern wie: Peirce, Morris, Cassirer, Bloomfield, Lotman, Lacan etc. vertreten wird, besagt, dass das Symbol einen Bezug zu Symbolsystemen hat. Gemäß Levi Strauss ist es eine geregelte und kodifizierte Bedeutungskette, die der Konstituierung eines Subjekts vorausgeht.

Die zweite Definition[9], die von Wissenschaftlern wie: Saussure, Hjelmslev, Barthes, Todorov etc. gestützt wird, impliziert, dass das Symbol ein konnotatives Zeichen sei, das eine semantische Vielfalt des Signifikats im Gegensatz zum Signifikanten habe. Der Signifikant ist dieser zweiten Definition zufolge verpflichtet, Charakteristika des Signifikats zu reproduzieren. Dies schafft der Signifikant aber nicht zur Gänze und daher wird diese Sache z.B. von Eco „ratio difficilis“ genannt. Das Symbol wird als solches wahrgenommen, wenn es zur Erklärung anregt. Probleme dieser Definition treten vor allem auf, wenn der Interpret das Gefühl hat, dass der Signifikant vom Signifikat dominiert beziehungsweise gekürzt wird. Diese Asymmetrie führt dazu, noch andere oder indirekte Bedeutungen zu produzieren.

---

6 Vgl. Gemoll, Wilhelm: Griechisch-Deutsches Schul-und Handwörterbuch. Hölder-Pichler-Tempsky, 1997, S. 701
7 Vgl. ebd., S. 781
8 Vgl. ebd., S. 782
9 Vgl. ebd., S. 782

2.3 Analyse in Form eines Modells

Das Modell, das ich in meiner Arbeit verwende, kann in fünf Stufen gegliedert werden.

Die erste Stufe ist jene des kanonischen Bildes. Diese Ebene wird im Abschnitt „Darstellung des Motivs in Form eines kanonischen Bildes“ näher beschrieben. Diese Ebene dient dazu, das jeweilige Motiv mit den Kriterien des kanonischen Bildes zu vergleichen.

Die zweite Stufe ist die formale Ebene, welche in mehrere Subebenen eingeteilt werden kann. Die Substufen sind erstens die äußere Form des Gedichtes, zweitens die Versmaße beziehungsweise das Versmaß des Gedichtes, drittens die Analyse der Reime, falls welche vorhanden sind, und viertens die kurze Analyse der Tropen.

Die dritte Stufe ist die stilistische Ebene, welche die verwendeten Stilelemente des Autors genauer erfassen will. Zum Beispiel unterscheiden wir dabei zwischen eher deskriptiven und eher aus der Gefühlswelt stammenden Elementen. Das jeweilige Gedicht kann auch gegebenenfalls einen Schreibstil aufweisen, der reich an Bildern und Tropen („trobar ric“)[10] ist oder stärker in Rätseln spricht („trobar clus“)[11].

Die vierte Stufe ist die Umsetzung des jeweiligen Motivs in den ausgewählten Gedichten. Die Umsetzung des Motivs wird detailliert beschrieben und ihre Charakteristika werden systematisch nach verschiedenen Kriterien wie zum Beispiel psychologischen, philosophischen, sozio-kulturellen, politischen, religiösen usw. erläutert. Dabei wird auch die Passung des Motivs mit dem kanonischen Bild verglichen. Es gilt festzustellen, inwiefern das Motiv des Künstlers sich am kanonischen Bild orientiert und inwieweit es davon abweicht.

Die fünfte Stufe ist das Resümee am Ende eines jeden Gedichtes und am Ende jeden Motivs. Dann werden die Gedichte beider Dichter im Vergleich gegenüberstellt, um die Unterschiede und Gemeinsamkeiten zu veranschaulichen.

---

[10] Vgl. Gfrereis, Heike: Grundbegriffe der Literaturwissenschaft. Metzler, 1999, S. 213
[11] Vgl. Ebenda, S. 213

2.4 Auswahl des Korpus

Eine wichtige, wenn nicht sogar die wichtigste Aufgabe beim Vergleichen ist „die Herstellung von Vergleichbarkeit, die Gewinnung eines ‚Tertium comparationis' "[12]. Für die vorliegende Masterarbeit wird Vergleichbarkeit durch die Beschränkung auf eine Auswahl identischer oder zumindest ähnlicher Motive erreicht. Das hier gewählte Korpus besteht aus in Versform verfassten Texten. Wichtig ist dabei der Vergleich mit dem kanonischen Bild des jeweiligen Motivs, damit dessen Analyse und Umsetzung klarer beschrieben werden kann.

2.5 Darstellung des Motivs in Form eines kanonischen Bildes

Kanon („κανών")[13] ist ein griechisches Wort semitischer Herkunft (hebr. kaneh) mit den Bedeutungen: „1. Rohrstab, grader Stab [sic!], Handhaben am Schilde. 2. Garnspule. 3. Lineal. 4. Richtscheit, Richtschnur; übertr. Vorschrift, Regel, Norm, Vorbild."[14] Das kanonische Bild dient dazu, das Motiv in einen allgemeinen und klassischen Kontext zu stellen. Verschiedene genauere Erklärungen seines Ursprungs und seiner historischen Rezeption werden – wo erforderlich – kurz erläutert. Das kanonische Bild dient zur Orientierung und Verdeutlichung seiner Thematik. Mit der Darstellung des Motivs in Form eines kanonischen Bildes wird ein gewisser Maßstab geschaffen, an dem die Umsetzung des Motivs in den Werken beider Dichter gemessen wird.

2.6 Das Sonett

Die poetische Gedichtform des Sonetts wird kurz beschrieben, weil sie in den ausgewählten Gedichten Vrchlickýs zweimal vorkommt. Die Sonette Vrchlickýs orientieren sich sehr am italienischen Original und werden von ihm in zwei Typen eingeteilt, näm-

---

[12] Vgl. Thielmann, Winfried: Deutsche und englische Wissenschaftssprache im Vergleich. Hinführen – Verknüpfen – Benennen. 2009, Heidelberg: Synchron

[13] Gemoll, Wilhelm: Griechisch-Deutsches Schul- und Handwörterbuch. R. Oldenbourg, München, 1997, S. 407

[14] Gemoll, Wilhelm: Griechisch-Deutsches Schul- und Handwörterbuch. R. Oldenbourg, München, 1997, S. 407

lich erstens in den jambischen Typus[15], der für die lyrische Gedankenwelt repräsentativ ist und zweitens den, in der tschechischen Sprache üblichen, trochäischen Typus, der maßgeblich philosophisch-reflexiven Themata vorbehalten ist.

Das Sonett ist eine Strophenform, die vermutlich von Giacomo da Lentini, im 12. Jahrhundert erfunden wurde. Im Lexikon der Begriffe der Literaturwissenschaft kann man dazu lesen:

> Sonett {it. Sonetto, m.; frz. sonnet, m.; engl. sonnet; dt. Lehnübersetzung des 17. Jh. s: Klinggedicht}, in der 1. H. des 12 Jh.s. in Italien ausgebildete dann weiter verbreitete Gedichtform aus 14 Zeilen; eingeteilt in 2 Vierzeiler (Quartette) und 2 Dreizeiler (Terzette), die jeweils untereinander reimen und im strengen Sonett nicht durch Enjambements miteinander verbunden sein dürfen.[16]

Der Name stammt aus dem Italienischen und bedeutet wörtlich „Klinggedicht“. Das Sonett ist vermutlich eine Abwandlung der, zu jener Zeit populären, Kanzone (eine Strophenform). Die so genannten Quartette können meistens Kreuzreime oder umschlingende Reime beinhalten. Die beiden so genanntn Terzette ergeben entweder zusammen einen Schweifreim, Kreuzreime oder Paarreime. Der bekannteste Sonetttyp ist das Petrarca-Sonett. Dieses wurde von Francesco Petrarca im 14. Jahrhundert erfunden. Es gibt mehrere Subtypen von welchen: der erste Typus ABBA–ABBA–CDE–CDE und der zweite Typus ABBA–ABBA–CDC–DCD wären.

---

[15] Vgl. Schamschula, Walter: Geschichte der tschechischen Literatur. Von der Romantik bis zum Ersten Weltkrieg. Band II, Böhlau, 1996, S. 207

[16] Gfrereis, Heike: Grundbegriffe der Literaturwissenschaft, J.B. Metzler, 1999, Stuttgart, S. 188–189

3 Cyprian Kamil Norwid

Im folgenden Kapitel werden das Leben, das künstlerische Schaffen und die Rezeption Norwids, sowie die Einflüsse und Strömungen dargestellt, die auf Norwid gewirkt haben. Zuerst wird das Leben des Autors kurz zusammengefasst, dann werden sein künstlerisches Schaffen und seine Rezeption analysiert und schließlich wird noch auf Autoren und literarische Gruppen eingegangen, die wahrscheinlich oder nachweisbar Einfluss auf den Autor hatten.

3.1 Leben

Cyprian Kamil Norwid, einer der letzten Vertreter der polnischen Romantik, wurde am 24. September 1821 in Laskowo-Głuchy[17], einem Ort in der Nähe von Warschau, geboren. Mit vier Jahren wurde er Waise und kam unter die Obhut seiner Großmutter Hilaria Buynów Sobieski[18]. 1830 zog die Familie in die polnische Hauptstadt. Von 1830–1837 besuchte Norwid das praktische und pädagogische Gymnasium in Warschau. 1837 brach er es ab und besuchte dann eine Schule der Malerei bis 1839. Kurz darauf nahm er Unterricht im Maleratelier von Jan Klemens.

Ab dem Jahr 1842 unternahm Norwid zahlreiche Reisen – unter anderem nach Florenz, Venedig, Dresden, Berlin, Rom und Brüssel. Er lebte in Italien und den Vereinigten Staaten, die meiste Zeit in Frankreich. Mehr als vierzig Jahre seines Lebens verbrachte er außerhalb des heutigen Polens, also praktisch im Exil. Ein großer Teil seines Lebens verlief in Armut und Einsamkeit[19]. Trotz zahlreicher Kontakte zu polnischen Schriftstellern und Künstlern anderer Nationen lebte Norwid ziemlich auf sich gestellt. Seine Gedichte zeigen, dass er von großer Sehnsucht nach seiner „verlorenen Heimat“ erfüllt gewesen sein muss und deshalb ein starkes nostalgisches, patriotisches Gefühl an den Tag legte.

---

[17] Vgl. Krzyżanowski,Julian: History of Polish Literature. Polish Scientific Publishers, Warszawa, 1978, S. 297

[18] Vgl. Dawni Pisarzy Polscy od początków do piśmiennictwa do Młodej Polski, przewodnik biograficzny i bibliograficzny. Mia–R tom trzeci, Fundacja Akademia Humanistyczna, 2000, S.141–142

[19] Vgl. Lipatów, W. /Aleksander, W.: Samotność poety in: Norwid, z dziejów recepcji twórczości, Inglot, Mieczysław (Hrsg.), Warszawa 1983, S. 480–486

3.2 Künstlerisches Schaffen und Rezeption

Norwid ist als Schriftsteller, Übersetzer und Maler bekannt[20]. Seine lyrische Ader machte sich früh bemerkbar. Das erste Sonett „Mój ostatni sonet“ und das Gedicht „Samotność“ veröffentlichte er 1840 als Neunzehnjähriger in der Zeitung „Piśmiennictwo Krajowe“.

Seine literarischen und künstlerischen Werke umfassen ein weites Spektrum und reichen von Gedichten und Theaterstücken bis zu Gemälden und Zeichnungen (unter anderem Radierungen). Das literarische Schaffen beinhaltet hunderte Gedichte, etliche Dramen, Epen, Prosastücke und Übersetzungen.

Die Mehrheit seiner Werke wurde erst ein gutes Jahrzehnt nach seinem Tod, vor allem aufgrund der Initiative von Zenon Przesmycki, entdeckt und veröffentlicht Die erste vollständige Sammlung der Werke Norwids wurde von Juliusz Wiktor Gomulicki im Jahre 1968[21], versehen mit kritischen Kommentaren, publiziert. Norwids Rezeption ist deshalb erst in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts vollständig erfolgt. Erst seit damals wurde er einer breiteren Öffentlichkeit bekannt. Vor allem haben sich polnische Literaturwissenschaftler – intensiv vor allem die Norwid-Spezialisten mit seinem Werk beschäftigt. Ihr Sprachrohr ist die bekannte Zeitschrift Norwidiana. Norwid starb 1883 verarmt in Paris. Mehr als 100 Jahre nach seinem Tod wurde für ihn ein kleines Denkmal in Krakau errichtet.

[20] Vgl. www.britannica.com|biography|Cyprian–Norwid (20.11.2015)
[21] Vgl. Norwid,Cyprian: Dzieła Zebrane. Band I, Warszawa, 1966, S. 2

4 Jaroslav Vrchlický

In diesem Kapitel werden das Leben, das künstlerische Schaffen, die Rezeption Vrchlickýs, sowie Strömungen oder Künstler, die auf Vrchlický Einfluss hatten, kurz erläutert. Das Kapitel ist wiederum in die drei Unterkapitel: Leben, Künstlerisches Schaffen und Rezeption, Einflüsse und Strömungen unterteilt.

4.1 Leben

Der Poet, Dramatiker und Übersetzer Vrchlický wurde am 17. Februar 1853 im tschechischen Louny[22] als Emil Bohuš Frída[23] geboren. Das Pseudonym Jaroslav Vrchlický nahm er nach dem dichterischen Vorbild Josef Věnceslav Jelínek-Vrchlický[24] an.

Er besuchte das Gymnasium in Slany. Nach einem Jahr wechselte er auf das Piaristengymnasium „Nové Město“ in Prag[25]. Nach fünf Jahren ging er nach Klatový,[26] wo er auch seine ersten Gedichte schrieb. Vrchlický besuchte ab 1872 ein Priesterseminar[27] in Prag, das er aber nach kurzer Zeit wieder verließ. Er inskribierte Philosophie an der Universität Prag und beendete dieses Studium im Jahre 1876 erfolgreich. Danach übersiedelte er nach Italien, wo er für die Familie Montecuccoli-Laderchi als Hauslehrer arbeitete.

Vrchlický verehrte eine gewisse Sofie Podlipská[28], ehelichte aber 1879 ihre Tochter Ludmila. In den achtziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts arbeitete er als Herausgeber einer Zeitschrift, als Theaterintendant und als Theaterkritiker. 1893 wurde er Professor für Literatur an der Prager Karls-Universität. Vrchlický starb 1912 nach mehrjähriger schwerer Krankheit.

---

22 Balajka, Bohuš: Jarsolav Vrchlický, Odkazy pokrokových osobností naši minulosti. Melantrich, Praha, 1979, S. 18
23 Vgl., Tichý, Vítěslav: Jaroslav Vrchlický Život. 1944, Praha, S. 19
24 Schamschula,Walter: Geschichte der tschechischen Literatur. Von der Romantik bis zur Gegenwart. Böhlau Verlag, Köln, 1996, S. 204
25 Balajka, Bohuš: Jarsolav Vrchlický: Odkazy pokrokových osobností naší minulosti. S. 23
26 Vítězslav Tichý: Jaroslav Vrchlický: Život, Vojtěch Hrách v Praze, 1947, S. 46
27 Balajka, Bohuš: Jaroslav Vrchlický: Odkazy pokrokových osobností naší minulosti. S. 28
28 Vgl. Tichý,Vítězslav: Jaroslav Vrchlický, Život. Vojtech Hrách v Praze, 1947, S.210–218

4.2 Künstlerisches Schaffen und Rezeption

Im Zeitraum von 1895–1908 entstanden etliche Lyrikbände, die von Vítězslav Tichý herausgegebn wurden[29]. Vrchlický, der von seinem Vorbild Victor Hugo inspiriert wurde, wandte sich nicht nur der Lyrik und Epik zu, die sich vor allem in seiner späten Schaffensphase national-patriotischen Themen widmete, sondern übersetzte auch Werke mehrerer berühmter Autoren wie Goethes „Faust", Dantes „Göttliche Komödie",[30] oder Charles Baudelaires „Fleurs du mal". Vrchlickýs Oeuvre beinhaltet deutlich über tausend Gedichte, einige Epen wie etwa „Legenda o svetým Prokopu" oder „Zlomky Epopeje", Theaterstücke wie zum Beispiel: „Bar Kochba" oder „Noc na Karlštejně", Libretti wie zum Beispiel „Sváta Ludmila" oder „Armida" und Romane. „Noc na Karl Karlštejně" war im Übrigen das einzige Stück Vrchlickýs, das zu seinen Lebzeiten erfolgreich aufgeführt wurde[31].

Vrchlický hat auch das Sonett, das früher in der tschechischen Literatur in trochäischen Versen verfasst wurde, reformiert[32]. Er hat sowohl trochäische Sonette geschrieben, wie auch jambische. Das jambische Sonett[33] ist für Vrchlický hauptsächlich lyrisch und das trochäische Sonett ist für ihn vorwiegend philosophisch-reflexiv.

Vrchlický wurde schon zu seinen Lebzeiten von anderen Dichtern rezipiert. Die wichtigsten sind František Kvapil[34], August Eugen Mužík[35], Antonín Klášterský,[36] Jaromír Borecký[37], und Xaver Dvořak[38]. Die Rezeption durch diese Dichter war zuerst imitatorisch und äußerte sich in epischen Erzählungen, die innerhalb eines historischen und mythischen Rahmens standen. Diese Dichter lösten sich allmählich von den Themen Vrchlickýs und der Stil Vrchlickýs wurde teilweise modifiziert. Die nun bei diesen Dichtern vorkommenden Themen bezogen sich entweder auf die slawische Folklore

---

[29] Vgl. Schamschula, Walter: Geschichte der tschechischen Literatur, Von der Romantik bis zum Ersten Weltkrieg. 1996, Köln, S. 205
[30] Vgl. Součková, Milada: The Parnassian Jaroslav Vrchlický. London/Paris, 1964, S. 66–69
[31] Vgl. ebd., S. 55
[32] Vgl. Novák, Arne: Czech Literature. Ann Arbor, 1976, S. 226
[33] Vgl. Schamschula, Walter: Geschichte der tschechischen Literatur, Von der Romantik bis zum Ersten Weltkrieg. 1996, Köln, S. 206–207
[34] Vgl. Novák, Arne: Czech Literature. Ann Arbor, 1976, S. 226
[35] Vgl. Novák, Arne: Czech Literature. Ann Arbor, 1976, S. S. 226
[36] Vgl. ebenda, 1976, S. 227
[37] Vgl. ebenda, 1976, S. 228
[38] Vgl. ebenda,1976, S. 229

oder entstammten der slawischen Mythologie[39]. Doch auch in tschechischen Texten philosophischer, künstlerischer und sozialer Ausrichtung war Vrchlickýs Einfluss zu finden[40].

[39] Vgl. ebenda, 1976, S. 225–226
[40] Vgl. ebenda, 1976, S. 225

5 Relevante literarische Strömungen zur Lebenszeit von Norwid und Vrchlický

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit teilweise überlappenden Strömungen, welche die beiden hier behandelten Dichter beeinflusst haben. Das sind die Romantik, insbesondere die Spätromantik, der Symbolismus, der Parnassismus und der Positivismus. Sie werden mittels kurzer Zusammenfassungen erläutert und ihr (möglicher oder erwiesener) Einfluss auf Norwid und Vrchlický wird erörtert.

5.1 Romantik und Spätromantik

Die Spätromantik ist der letzte Abschnitt der Romantik, die laut dem Lexikon „Grundbegriffe der Literaturwissenschaft" folgendermaßen gedeutet werden kann:

> [...] lit. Bewegung in Europa zwischen 1790 und 1850 für die u. a. charakteristisch ist: die Hinwendung zur Lit. und Kunst des MA, der Rückgriff auf Mystik und Pietismus, [...], der Versuch die schöpferischen Kräfte des ‚Volksgeistes' und des Unbewußten zu wecken (Volkslied), die Sehnsucht nach einer ursprünglichen Welt der Poesie (Mythos), [...], das Durchdringen der Außenwelt mit Gefühlen und Bedeutungen (‚Verinnerungen' [sic!]) [...][41].

Die Spätromantik begann etwa im Jahre 1815[42] und dauerte circa bis zum Jahre 1850. Zu den wichtigsten Vertretern[43] dieser Epoche gehören Schriftsteller wie zum Beispiel Nikolaus Lenau, Eduard Mörike, Samuel Taylor Coleridge, William Wordsworth, Walter Scott, Lord Byron, P. B. Shelley, John Keats, François-René de Chateaubriand, Madame de Stael, Victor Hugo, George Sand, Alessandro Manzoni, Giacomo Leopardi, Alexander Puschkin, Michael Lermontov.

Nun werden noch die romantischen Epochen Polens und Tschechiens kurz beschrieben, da sie für diese Arbeit relevant sind. Begonnen wird mit der polnischen Romantik, die

---

41 Gfrereis, Heike (Hrsg.): Grundbegriffe der Literaturwissenschaft. 1999, Stuttgart u. Weimar, Metzler, S. 175

42 Vgl. Gfrereis, Heike (Hrsg.): Grundbegriffe der Literaturwissenschaft. 1999, Stuttgart u. Weimar, Metzler, S. 175

43 Vgl. Gfrereis, Heike (Hrsg.): Grundbegriffe der Literaturwissenschaft. 1999, Stuttgart u. Weimar, Metzler, S. 175

übrigens auch einen Einfluss[44] auf die Vertreter der tschechischen Romantik ausübte (wie zum Beispiel Mácha).

Die polnische Romantik beginnt am Anfang des neunzehnten Jahrhunderts. Sie wurde im Wesentlichen von den drei Barden („trzej wieszcze“) Adam Mickiewicz, Zygmunt Kraśinski und Juliusz Słowacki geprägt. Im zwanzigsten Jahrhundert wurde Norwid von seinen Wiederentdeckern der Titel „vierter Barde“ verliehen. Man könnte also nicht nur von drei, sondern von vier Barden sprechen. Die polnische Romantik zeichnet sich dadurch aus, dass sie nicht nur die gewöhnlichen Themen der Romantik aufgreift, sondern ihnen auch einen prophetischen Charakter verleiht, der vor allem im Werk der (vier) Barden deutlich wird. Sie wollen dem polnischen Volk eine bessere Zukunft verheißen und tun dies zum Teil mit großer Leidenschaft[45].

Die Spätromantik ist auch ein Schmelztiegel sonstiger literarischer Strömungen. Sie enthält vor allem Elemente des Impressionismus, Symbolismus, Parnassismus und Realismus. Charakteristisch sind auch etwa die Betonung der Schattenseite des menschlichen Lebens, die Hinwendung zur Religion, die Sehnsucht nach einer idealisierten Heimat, oder die kritische Auseinandersetzung mit der Aufklärung.

5.2 Symbolismus

Der Symbolismus ist eine literarisch-künstlerische Strömung, die in der letzten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts anfing und in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts endete. Der Symbolismus hat seine Wurzeln in Frankreich.[46] Er richtet sich gegen den Positivismus und zeichnet sich auch durch idealistische Züge aus. Der Symbolismus[47] beruft sich auf das Symbol, das die Ganzheit der künstlerischen Welt gemäß ästhetischen Idealen verkörpert.

---

[44] Schamschula, Walter: Geschichte der tschechischen Literatur, von der Romantik bis zum ersten Weltkrieg. Böhlau, 1999, Köln, S. 8

[45] „Ile cię trzeba cenić, tylko ten się dowie [...]“ vgl. Mickiewicz, Adam: Pan Tadeusz, czyli ostatni zajazd na Litwie. Księga I, Tower Press, 2000,Gdańsk, S. 4, Vers 1; vgl. „Albowiem była to epoka krwawa [...]“ Slowacki, Juliusz: Beniowski. Pieśń I, Tower Press, 2000, Gdańsk, S. 3, Vers 5

[46] Vgl. Gfrereis, Heike (Hrsg.): Grundbegriffe der Literaturwissenschaft. 1999, Stuttgart u. Weimar, Metzler, S. 200–201

[47] Vgl. ebd., S. 200–201

Zu den zahlreichen Vertretern[48] des Symbolismus zählen Paul Verlaine, Gustave Flaubert, Stephan Mallarmé, Arthur Rimbaud, Maurice Maeterlinck, Innokentij Annenski, Valerij Brjusov, Konstantin Bal'mont, Zinaida Gippius, Dmitrij Merežkovskij, Fedor Sologub, Andrej Belyj, Aleksandr Blok, Fedor Stepun, Stefan George, Richard Dehmel, Hugo von Hoffmannsthal und Rainer Maria Rilke.

Im Wesentlichen kann man von drei Spielarten des Symbolismus sprechen, nämlich dem deutschen, dem französischen und dem russischen Symbolismus. Man unterteilt ihn auch in Früh- und Spätsymbolismus. Für diese Arbeit, die sich mit der osteuropäischen Lyrik des neunzehnten Jahrhunderts beschäftigt, ist der Frühsymbolismus von größerer Bedeutung, da er die Spätromantik und andere literarische Epochen jener Epoche beeinflusst hat.

Der polnische Symbolismus weist auch positivistische Züge auf. Er wurde neben Norwid von Schriftstellern wie Zenon Miriam Przesmycki, Antoni Lange, Leopold Staff, Bronisława Ostrowska, Wacław Rolicz-Lieder, Stanisław Wyspiański, Bolesław Leśmian geprägt. Auffallende Merkmale[49] des polnischen Symbolismus sind vor allem das Leben auf dem Lande und in den Dörfern, die Liebe zur Natur, die Bauern und das bäuerliche Brauchtum.

Die tschechische Variante des Symbolismus, wie sie sich auch bei Vrchlický zeigt, entbehrt dieses betonten Bezugs zur Folklore, und seine Vertreter schreiben vorwiegend über Themen der slawischen und auch tschechischen Geschichte und Kultur. Alois Jirásek, ein weiterer Vertreter des Symbolismus, schreibt zum Beispiel in seiner Trilogie „Mezi Proudy" („Do tří hlasů", „Dvojí dvůr", „Syn ohnivcův") über die historischen Personen Jan Hus, Jan Žižka und König Václav den IV.

---

[48] Vgl. Gfrereis, 1991, S. 200

[49] Vgl. Piechotta, Hans, Joachim (Hrsg.)/ Wuthenow, Ralph-Rainer (Hrsg.)/ Rothemann, Sabine(Hrsg.) : Die litera rische Moderne in Europa, Formationen der literarischen Avantgarde. Band II, Westdeutscher Verlag, Opladen, 1994, S. 402

5.3 Parnassismus

Der Parnassismus war eine Strömung des neunzehnten Jahrhunderts, die in Frankreich wurzelte[50]. Parnassismus wird meist mit dem L'art-pour-l'art-Prinzip gleichgesetzt. Klaus W. Hempfer meint in seinem Werk über parnassische Lyrik[51], dass der Parnassismus im wesentlichen fünf Kriterien aufweise: die Entsubjektivierung, die referentielle Sprachfunktion, die Deskriptivität, die Narrativität und die Rarefizierung des Objekts. Er behauptet also, dass der Parnassismus nicht nur über das L'art-pour-l'art-Prinzip definiert werden könne, weil dies seinen Inhalten nicht Genüge täte.

Der Begriff Parnassismus leitet sich vom griechischen Wort „Παρνασσός" ab[52]. „Parnassós" bezeichnet entweder den zentralgriechischen Gebirgsstock oder in der griechischen Mythologie den Sohn des Poseidon. Einer anderen Legende zufolge war Parnassós der Sohn des Kleopompos und der Nymphe Kleodora[53]. Der Held Parnassós soll die Stadt Pytho gegründet haben und dort als erster Wahrsager tätig gewesen sein[54]. Die Wahrsagung aus den Vogelschwärmen soll auf ihn zurück gehen[55].
Wichtige Vertreter des Parnassismus sind unter anderem Charles Leconte de Lisle, Theopile Gautier, Paul Verlaine, Théodore de Banville, Sully Prudhomme, José-Maria de Heredia, François Coppée, Albert Giraud und Charles Baudelaire[56]. Das erste Werk, das mit dieser Strömung assoziiert wird, war „Le Parnasse contemporain" (Der zeitgenössische Parnass). Dieses Werk war eine Anthologie, die von Alphonse Lemerre herausgegeben wurde. Der Titel des Opus gab der literarischen Bewegung ihren Namen[57].

In Polen spielte der Parnassismus erst gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts eine eher geringe Rolle. Die beiden Autoren, bei denen er überhaupt zur Geltung kommt,

---

50 Siehe Tureček, Dalibor: Úvod S. 7–11 in: Český a Slovenský literární Parnasismus
51 Hempfer, Klaus W.: Konstituenten Parnassischer Lyrik in: Romanische Lyrik. Dichtung und Poetik. Walter Papst zu Ehren, hrsg. von T. Heydenreich/E. Leute/L. Schrade. – Tübingen: Narr, 1993, S. 69–91
52 Vgl. Roscher, W.,H.: Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Band III.1, Georg Olms, Hildesheim, 1978, S. 1639
53 Vgl. ebd., Sp. 1639
54 Vgl. ebd., Sp. 1639
55 Vgl. ebd., Sp. 1639
56 Siehe Haman, Aleš/ Tureček, Dalibor: Český a slovenský literarní parnasismus, Synopticko-Pulzační Model Kulturního Jevu. Brno, 2015
57 d'Aurevilly, Jules, Barbey: Le parnasse contemporain. (1852–1884) Artikel I in: Articles inédits. Annales Littèraires de L'Université de Besançon, Paris, 1972

sind Cyprian Kamil Norwid und Felicjan Faleński[58]. Dies wahrscheinlich deshalb, weil aufgrund der damaligen Nichtexistenz des polnischen Staates viele Schriftsteller und andere Künstler sich eher mit patriotischen Themen auseinandergesetzt haben. In der tschechischen Literatur sah die Situation ganz anders aus, da dort nicht nur patriotische Gedanken und Themen jene maßgeblich beeinflusst hatten, sondern auch die Ideenwelt des Westens und ihre griechischen Wurzeln. In der tschechischen Literatur wird der Parnassismus als Medium für das Überschreiten von Grenzen benutzt. Dies äußert sich vor allem in dem Werk Jaroslav Vrchlickýs.

5.4 Positivismus

Der Positivismus ist eine philosophische Strömung, die von Auguste Comte[59] begründet wurde. Der Kern dieser Philosophie besagt, dass der menschliche Geist sich ständig weiter entwickelt. Comte unterschied die drei Stadien dieser Entwicklung als religiös, metaphysisch und wissenschaftlich. Das aus der Aufklärung entstandene wissenschaftliche (positivistische) Weltbild stand in Kontrast mit der Metaphysik und Religion, aber ohne sie abzulehnen. Der Positivismus ist also folglich eine Sichtweise, die dem rationalen Denken und den positiven Leistungen der Menschheit Vertrauen schenkt.

Der Positivismus als philosophische Strömung fand auch seinen Niederschlag in einer literarischen Bewegung gleichen Namens, die vor allem in Polen sehr bedeutend war[60]. Dort heißen seine wichtigsten Vertreter Bolesław Prus, Eliza Orzeszkowa, Adolf Dygasiński, Maria Konopnicka, Gabriela Zapolska, Wiktor Gomulicki und Henryk Sienkiewicz. Im polnischen Positivismus dominierten besonders Novellen, Erzählungen oder kurze Theaterstücke. Ihn zeichnen vor allem Solidarität, Nationalbewusstsein, die Forderung nach mehr Bildung und der Wunsch nach einem besseren Leben aus. Ferner postulierte er eine Emanzipation der Frau, eine Assimilierung der Juden und nationaler und kultureller Widerstand gegen die Germanisierung, die aufgrund der Politik Bis-

---

[58] Liponski, Wojciech: The Olympia Experience in Polish Poetry. http://library.la84.org/OlympicInformationCenter/OlympicReview/1990/ore270/ore270t.pdf (20.11.2015)

[59] Vgl. Sandvoss, Ernst, R.: Geschichte der Philosophie, Mittelalter, Neuzeit, Gegenwart. Band II, München, 2001, S. 310

[60] Vgl. Krzyżanowski, Julian: History of Polish Culture. Polish Scientific Publishers, Warszawa, 1978, S. 354–372

marcks zum Thema wurde[61]. In Tschechien spielte der Positivismus augenscheinlich keine so große Rolle. Es gab keine positivistische Bewegung, aber einzelne Schriftsteller wie Vrchlický, der dem wissenschaftlichen Positivismus auch in seinem Werk huldigte.[62]

5.5 Einflüsse und Strömungen bei Norwid

Cyprian Kamil Norwid wird meist der Epoche der Romantik zugeschrieben. Einige polnische Autoren sehen Norwid als Spätromantiker, der durch kryptische Gedanken auffällt.[63] Vor allem seine späteren Werke gelten als mystisch und verrätselt. Laut Trybuś[64] ist der Beginn der späten Schaffensperiode Norwids in den Siebziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts anzusiedeln. Trybuś[65] meint, dass diese Periode schon vor 1877 eintrat, weil auch frühere Werke schon solche Züge aufweisen. Trybuś fügt aber auch hinzu, dass die Übergänge von der jüngeren zu der älteren Schaffensperiode fließend seien. Diese Feststellung ist deshalb so wichtig, weil die jüngeren Werke Norwids generell weniger verschlüsselt und komplex sind als die älteren.
Das romantische Element in seinen Werken äußert sich in seiner oft rätselhaften Schreibweise, die er dann in Form eines „Poeta doctus“[66] (lat. gelehrter Dichter), entschlüsselt und dem Leser eine subjektive Interpretation anbietet, die nicht unbedingt eine logische Schlussfolgerung seiner kryptischen Formulierungen sein muss.

Man kann in Norwids Werk viele verschiedene Einflüsse und Strömungen feststellen. Ein dominierender Einfluss für den Katholiken Norwid ist sein Glaube, insbesondere die Verehrung der Gottesmutter. Er war aber auch ein (politisch nicht aktiver) Patriot. Dieses Zusammenwirken zweier starker Gefühle zeigt sich am eindrucksvollsten im Gedicht „Do Najświętszej Panny Marii“, das in dieser Arbeit deshalb ausführlich analysiert wird.

---

61 Vgl. http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/pdf/deu/517_Germanisierungspolitik_98.pdf (20.11.2015)
62 Vgl. Součková, Milada: The Parnassian Jaroslav Vrchlický. Mouton & Co, London, 1999, S. 39
63 Vgl. Zamącińska, Danuta: Poznawanie Poezji Norwida. in: Studia Norwidiana. Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubielskiego, Lublin, 1983, S. 5–30
64 Vgl. Trybuś, Krzysztof: Stary Poeta, Studia o Norwidzie, Wydawnictwo Naukowe, Poznań, 2000, S. 153
65 Vgl. Trybuś, Krzysztof: Stary Poeta, Studia o Norwidzie, Wydawnictwo Naukowe, Poznań, 2000, S. 153
66 Vgl. Gfrereis, Heike: Grundbegriffe der Literaturwissenschaft. Stuttgart, 1999, S. 153

5.6 Einflüsse und Strömungen bei Vrchlický

Laut Součková ist das Werk von Vrchlický einerseits von positivistischem Gedankengut beeinflusst, was man aus seinen Briefen aus Italien[67] herauslesen könne. Die Briefe enthalten Kommentare über Quinet, Michelet, Darwin wie auch Kommentare über Haeckel, Strauss, Fechner, Draper und Macaulay. Andererseits kommen in Vrchlickýs Werken regelmäßig transzendentale Gedanken und Reflexionen vor. Vrchlický benutzt hierfür oft das literarische Stilmittel der rethorischen Frage. Vrchlický verbindet diese beiden – tendenziell gegensätzlichen – Auffassungen zur Welt.

Vrchlický ist überdies von den beiden französischen Parnassisten Gautier und Mallarmé beeinflusst worden. Dies äußert sich vor allem in den Gedichten, die griechische Themen darstellen, wie zum Beispiel das Gedicht „Zpěv satyra“ oder „Dryada“. Zu beachten wäre überdies der Einfluss Viktor Hugos[68] auf Vrchlickýs Werk. Dieser zeigt sich häufig in der inhaltlichen Strukturierung der Gedichte, die deskriptive und epische Elemente nach Hugos Vorbild beinhalten. Ferner wäre noch zu erwähnen, dass Vrchlický auch von dem Werk Spiridion von George Sand geprägt wurde. Spiridion[69] wurde von Vrchlický als modernes Evangelium aufgefasst, weil es seinem damaligen Weltbild entsprach.

5.7 Motive im Vergleich

Die nunmehr folgenden Kapitel behandeln, jedes für sich, je ein antikes oder religiöses Motiv. Die Auswahl dieser Motive habe ich nach mehreren Kriterien vorgenommen. Zunächst galt es Motive zu finden, die bei beiden Dichtern vorkommen. Weiters war es erwünscht, dass diese Motive genügend Stoff für eine entsprechende vergleichende Analyse liefern und auch Aussagekraft für die Beurteilung der einleitenden These besitzen. Schließlich sollte auch eine gewisse Balance zwischen antiken und religiösen Motiven gefunden werden.

---

[67] Součková, Milada: The Parnassian Jaroslav Vrchlický, The Hague 1964, S.16–17
[68] Součková, ebd., S. 28
[69] Vgl. Součková, ebd., S. 97

Die Strukturierung der Kapitel, die den Kern der Arbeit bilden, folgt einem gleichen Schema: Im ersten Abschnitt beschreibe ich das kanonische Bild des Motivs, das als Maßstab für die jeweilige Umsetzung dient. Im zweiten Abschnitt werden hintereinander mehrere Gedichte Norwids und Vrchlickýs – auch im Vergleich mit dem kanonischen Bild – analysiert. Im dritten Abschnitt arbeite ich die unterschiedliche Umsetzung des kanonischen Bildes heraus, beurteile die jeweilige Umsetzung (Gemeinsamkeiten und Unterschiede) durch beide Dichter und fasse die Ergebnisse am Schluss des Kapitels zusammen.

Die nunmehr ausgewählten Motive sind: Das Sphinxmotiv; es steht etwa für Hüter eines Geheimnisses und die Macht des Schicksals. Das Kentaurenmotiv; es stellt die Zerrissenheit und Ambivalenz des Menschen dar. Das Motiv der Jungfrau Maria, welches wohl das reichste und tiefste von allen ist und daher auch sehr ausführlich behandelt wird. Im Anschluss daran das interessante abgewandelte Motiv der Maria Aegyptiaca; es steht für Läuterung und Erlösung. Das abschließende Kapitel behandelt das Narzissmotiv, wohl das „modernste“ und aktuellste.

6 Das Kentaurenmotiv

Das Kentaurenmotiv kommt bei beiden Dichtern vor. Ich habe das kurze Gedicht „Centaury“ von Norwid und das lange Gedicht „Kentaur“ von Vrchlický gewählt.

6.1 Das kanonisches Bild

Die Kentauren (griechisch „κένταυροι“) sind in der griechischen Sagenwelt wilde Fabelwesen mit dem Oberkörper eines Menschen und dem Leib eines Pferdes[70]. Die Kentauren stellte man sich im antiken Griechenland als wilde, ungestüme und bisweilen Felsen und ausgerissene Bäume schleudernde Wesen vor, gleich reißenden Wildbächen, die von den Bergen herabstürzen[71]. Die den Kentauren zugeschriebenen Eigenschaften wie Lärmen und Streitlust sind nach Roscher direkt auf diese Grundassoziation mit tosenden Wildbächen zurückzuführen[72]. Es gibt unter den Kentauren nur einige wenige, die human, großzügig, heilkundig und gebildet sind. Die meisten aber sind wild, lüstern und primitiv[73]. Auch das Oxford Classical Dictionary[74] vermerkt eine solche Ambivalenz, die der Widersprüchlichkeit des Mischwesens Kentaur geschuldet ist. Die bekanntesten Kentauren sind laut Oxford Classical Dictionary Cheiron und Pholos. Cheiron, der ein weiser und kultivierter Kentaur war, Lehrmeister des Achilles und Asklepios, und Pholos, der unabsichtlich von Herakles tödlich verletzt wurde[75].

Die Kentauren offenbaren ihre wilde Natur vor allem im Rausch. Ein solcher Akt der Gewalt ereignete sich bei der Hochzeit des Königs Peirithoos, als die geladenen Kentauren aggressiv werden, sobald sie von dem Wein getrunken hatten. Dies findet auch Erwähnung in der Odyssee:

> „Selbst der berühmte Kentaur Eurytion tobte vor Unsinn,
> Von dem Weine berauscht, in des edlen Peirithoos’ Hause,

---

70 Richter, Gert / Ulrich, Gerhard (1998): Lexikon der Mythologie. Götter, Helden, Heilige von A bis Z. München, Seehammer, S. 169

71 Vgl. Roscher W. H. (1890–1897): Kentaur. Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Bd. II, Iache – Kyzikos. Leipzig, Teubner, S. 1058

72 Vgl. ebd., Sp. 1066

73 Vgl. Richter/Ulrich, 1998, S. 169

74 Hornblower, Simon (Hrsg.) / Spawforth, Anthony (Hrsg.): The Oxford Classical Dictionary. Oxford u.a. , Oxford University Press, S. 308

75 Vgl. ebd., S. 308

Denn er kam auf das Fest der Lapithen; aber vom Weine
Rasend, begann er im Hause Peirithoos' schändliche Greuel.
Zürnend sprangen die Helden empor, und über den Vorsaal."[76]

Berühmte Beispiele für Kentauren in der Bildenden Kunst sind etwa die Skulptur im Aufgang des Kunsthistorischen Museums in Wien „Theseus und der Kentaur" von Antonio Canova, das Bild „Nymfa a Kentaur" von Maximilian Pirner[77] oder auch das Bild „Kentauři" von Wilhelm Trübner[78].

6.2 Norwid

Das Gedicht „Centaury"[79] besteht aus nur zehn Versen. Alle Verse haben eine klingende oder weibliche Kadenz. Die Reime sind zweisilbig. Geschrieben sind sie im Hendekasyllabus (Elfsilbler). Norwid, der oft verrätselt oder verschlüsselt schreibt, verzichtet jedoch bei diesem Gedicht auf dieses Stilmittel zur Gänze. Er bedient sich hier interessanterweise auch christlicher Begriffe wie „pan" (Vers 8), „bóg" (Vers 8) oder „niebo" (Vers 2). Die verwilderten Leute auf den Inseln, deren Gefühl ödem Brachfeld [„odłóg" (Vers 6)] gleicht, sind vermutlich die nur im Titel genannten Kentauren. Der Horizont dieser Leute ist eng. Sie können nicht zwischen den Begriffen „Herr" und „Gott" unterscheiden. Darauf sind sie sogar stolz.

Bei Norwid werden die Schattenseiten der (griechischen) Kultur als Allegorie der (polnischen oder allgemeinen) kulturellen Realität dargestellt. Der Gedanke an das unfreie und geteilte Polen schwingt möglicherweise mit, wenn er, Norwid, von einer Hoffnung auf den guten Kentauren träumt, der den wilden und ungebildeten als „neuer Mensch" ablöst.

Die Basis für eine mögliche Interpretation dieses Gedichtes mit einem Ende, das alles in Frage stellt, bieten die ersten beiden Verse: „Dla cnót,dla zasług, dla czynów powszed-

---

[76] Homer, Odyssee 21. Canto Vers 295–300. URL http://www.zeno.org/Literatur/M/Homer/Epen/Odyssee/21. +Gesang (6.7.2015)

[77] Vgl. Pirner, Maximilian: Nymfa a Kentaur. (Kolem 1890, NG Praha O 16282) in: Česky a Slovensky literarní Parnasismus. (Hrsg.) Haman,Aleš/ Tureček, Dalibor (Hrsg.), Brno, Host, 2015, S. 135

[78] Vgl. Trübner, Wilhelm: Kentauři. in: (1878, NG Praha O 10990) in: Česky a Slovensky literarní Parnasismus. (Hrsg.) Haman, Aleš/ Tureček, Dalibor (Hrsg.), Brno, Host, 2015, S. 120

[79] Norwid, Cyprian: Dzieła Zebrane: Wiersze Tekst. Band I, Warszawa, 1966, S. 596

nich / niebo ma nagród mnóstwo odpowiednich [...]"; wonach Tugenden, die sich in Taten und Verdiensten des Menschen ausdrücken, mit dem Himmel und seinen Belohnungen verknüpft werden. Gefühllose und wilde Leute (Kentauren) werden eher nicht tugendhaft leben, sodass die Belohnungen dafür (der Himmel) für sie wohl eher in die Ferne rückt. Norwid zieht also den Vergleich Kentauren – Menschen weiter und setzt eine moralische Beurteilung nach: Eine Mahnung an die Menschen, ihre primitive Wildheit der Sitten zu zähmen und nach einem humanen und zivilisierten Menschnbild zu leben.

6.3 Vrchlický

Das Kentaurenmotiv kommt vor allem im Zyklus „Helenské Motivy" vor. Das relativ lange Gedicht „Kentaur"[80] erzählt vom besonderen Wesen der Kentauren. Es besteht aus sieben Strophen in fünfhebigen Jamben und gleicht vom Reimschema her einem strengen Knittelvers[81]. Das heißt, die Verse haben eine festgesetzte Länge, sind in diesem Fall fünfhebig, aber trotzdem um zwei Silben länger als der typische vierhebige Knittelvers, der entweder eine klingende oder eine stumpfe Kadenz aufweist.

In der ersten Strophe findet sich folgendes Bild: „Stádo valné Kentaurů vzteklých proti sobě bouři!" (Vers 11)[82]. In diesem Vers wird der Kentaur als ein Wesen beschrieben, das von Grund auf ungestüm ist, und in der Horde auch gegen seine eigene Art kämpft. Im Vers 54 „Kentaurů bouře stichla hrůzyplná [...]" wird ein solcher Kampf erwähnt der seinen Höhepunkt erreicht hat. Im Vers 103 „On kentaur, netvor, balvan oživený [...]"[83] werden die zwei Wörter „netvor" (Ungeheuer) und „balvan" (Felsbrocken) einem Kentauren zugeschrieben. Das Wort „balvan"[84] könnte auch, in diesem Kontext, eine Anspielung auf einen Steingolem sein.

---

[80] Vrchlický, Jaroslav: Duch á Svět. Band V, J. Otty, v Praze, 1914, S. 86
[81] Gfrereis, Heike: Grundbegriffe der Literaturwissenschaft. Stuttgart, 1999, S. 100
[82] Vrchlický, Jaroslav: Duch á Svět. Band V, J. Otty, v Praze, 1914, S. 86
[83] Vrchlický, Jaroslav: Duch á Svět. Band V, J. Otty, v Praze, 1914, S. 89
[84] Novák, Arne. Zweierlei jüdische Weisheit. In: Xenia Pragensia. Prag: nákl. Klubu moder. Filologů, 1929, S. 446–458

Später schläft der verletzte Kentaur auf dem weichen Moos unter der Zeder ein (Vers 83). Plötzlich spürt er eine Berührung, und die Baumnymphe seufzt: „[...] Ó miluj!“ [O Liebe! (Vers 108)]. Im nächsten Vers: „Leč v tom náhle se kentaur vzbudil [...]“ wacht aber der Kentaur plötzlich auf (Vers 109)[85]. War alles bisher Erlebte nur ein Traum? Hier wird zum ersten Mal klar, dass der bisherige Inhalt des Gedichts nur der Traum eines Kentauren gewesen sein könnte! Dies ist insofern interessant, weil das Motiv sich hier mit dem Nebenmotiv Traum verbindet. Die Wirklichkeit des Geschehens wird in Frage gestellt, sie könnte auch nur im Traum geschehen sein. Träume und Illusionen in Geschichten und Gedichte einzubauen, ist ein typisches Stilmittel der Romantik.

„I sklonil kentaur nad řeku své čelo“ (Der Kentaur neigte seine Stirn über den Fluss)[86] . Wollte er nur trinken? Oder dient der Fluss als Spiegel der Realität? Darauf würde Vers 121 „A pravda zlá, svůj obraz viděl řece...“ hinweisen, weil er sein Bild und seine Gestalt als unförmig erlebt; eine Realität, die aber ambivalent dargestellt wird, weil sich der Leser nicht sicher sein kann, ob das Geschehen nun als ein Traum oder die Wirklichkeit verstanden werden soll. Der Kentaur rammt seinen Kopf gegen die Zeder und stirbt. Er tut dies, weil er aufgrund des Gelächters, das er vernimmt, an der Liebe, die er im Zustand des Traums spürte, zu zweifeln beginnt. Dies wird in den Versen 132–137 ausführlich beschrieben. Nachher hört man wieder eine Stimme, die seufzend spricht, Vers 145: „[...] miluj [...]“. Vermutlich handelt es sich hier wieder um die Stimme der Nymphe. Der Schlussvers stellt den Traumcharakter wieder in Frage: „Co kentaur snil, snad nebylo snem přece.“ (Was der Kentaur geträumt hat, war vielleicht gar kein Traum)[87]. Die Bedeutung und Funktion dieses Gedichtes wird im Schlussvers besonders hervorgehoben. Vrchlický lässt Realität und Illusion verschwimmen. Der Dichter bedient sich zuerst der Illusion und dann der Desillusion, wahrscheinlich, um dem Gedicht Kontrast und Transzendenz zu verleihen. Etwas, das nach Součková[88] das grundsätzlich positivistisch ausgerichtete Weltbild von Vrchlický abmildert und wiederum als Einfluss der Romantik gesehen werden kann.

---

[85] Vrchlický, Jaroslav: Duch á Svět. Band V, J. Otty, v Praze, 1914, S. 90
[86] Vrchlický, Jaroslav: Duch á Svět. Band V, J. Otty, v Praze, 1914, S. 90
[87] Vgl. ebd., S. 91
[88] Součková, Milada: The Parnassian Jaroslav Vrchlický. London u.a.: Mouton. 1964, S. 38

Vrchlický rezipiert zwar das Kentaurenmotiv im klassischen Sinn, weil er den Kern und das Wesen der mythologischen Kentauren nicht konträr zum kanonischen Bild darstellt. Wichtig ist aber der Imperativ „Liebe“, erst von der Nymphe, dann vom Kentaur ausgesprochen als nicht erfüllte Hoffnung. Ich deute diese Vermischung der unerfüllten keimenden Liebe zwischen unterschiedlichen Kreaturen auch als das Aufeinandertreffen zweier Kulturen, einer primitiven bösartigen und einer sorgend guten. Die Baumnymphe im Schutz der Zeder und einer geordneten Welt, und der Kentaur, im Kampf verletzt, aber hingezogen von einer Erscheinung aus einer vielleicht besseren Welt. Alles ist ein wenig verrätselt, wie die verschwommene Grenze zwischen Traum und Wirklichkeit.

6.4 Vergleich

Norwid verwendet – im Unterschied zu Vrchlický – das Kentaurenmotiv zentral im Titel eines sehr kurzen Gedichtes von zehn Versen. Er versucht, mittels christlich-religiöser Symbole einen deutlichen Kontrast zwischen dem lauteren Himmel und den wilden Kreaturen herzustellen. Norwid will die Rohheit und die dunkle Seite der griechischen Kultur mittels der Wildheit des Kentaurenmotivs versinnbildlichen. Ob diese antike Kultur nun wirklich so primitiv war oder ob sie fortgeschrittener war als die gegenwärtige, stellt Norwid als Frage in den Raum – die Antwort wird dem Leser überlassen.

Vrchlický verwendet – im Unterschied zu Norwid – das Kentaurenmotiv an mehreren Stellen in einem längeren Gedicht von 149 Versen. Vrchlický greift einen Kentauren heraus, der die oben beschriebene persönliche und kulturelle, aber unerfüllte Vereinigung mit der Nymphe mit seinem Tod beendet.

Beide Gedichte enden mit einer Frage, beide Dichter überlassen dem Leser die Wahl, die Frage offen stehen zu lassen oder zu beantworten. Norwid stellt meiner Ansicht nach eigentlich die Frage, ob die Kentauren der griechischen Antike oder die gegenwärtige Kultur die fortgeschrittenere sei [„Czy d o ś c i g n i e n i ?? – albo: p r z e ś c i g n i e n i ??“ (Vers 10)]. Vrchlický überlässt es dem Leser, zu entscheiden, ob es die Realitäts- oder die Illusionsebene ist, die angesprochen wurde. Beide Dichter

stellen den Bezug zum Leser her. Sie bieten ihm – analog zum Mischwesen Kentaur – eine ambivalente Mischung und fordern somit zum Nachdenken über die Kultur und Zivilisation sowie über Traum und Wirklichkeit auf.

Wichtig wäre noch zu erwähnen, dass in Vrchlickýs Gedicht „Kentaur“ das Motiv in eine epische Struktur integriert ist. Vrchlický orientiert sich in einem historischen Sinne am kanonischen Bild des Kentauren und bedient sich dafür einer erzählerischen Struktur. Wie vorher schon erwähnt spielt der Traum auch deswegen eine bedeutende Rolle, weil er als Symbol für Vrchlickýs Tendenz zu einem transzendenten und erträumten Weltbild gedeutet werden kann.

Norwid setzt das Motiv bewußt anders um, weil sein christlich-patriotisch geprägtes Weltbild das Kentaurenmotiv als Symbol für ein (fremdes) kulturelles Erbe sieht, das entweder den Fortschritt fördert oder es dem Verfall preisgibt. Seine philosophisch-reflexive Gedankenlyrik stellt jedenfalls die Kultur an sich auf den Prüfstand. Darauf gibt er in diesem Gedicht keine Antwort. Die Frage: „Czy d o ś c i g n i e n i ?? – albo: p r z e ś c i g n i e n i??“ (Vers 10) bleibt offen.

7 Das Sphinxmotiv

Das Motiv wurde nach mehreren Kriterien ausgesucht. Erstens ist das Sphinxmotiv aufgrund seiner Mehrdeutigkeit interessant, zweitens ist es ein Motiv, das sowohl in der Antike als auch später eine Rolle spielt und drittens kommt es in der Kunst, vor allem der bildenden Kunst, des neunzehnten Jahrhunderts oft vor, wie zum Beispiel beim Bild „Die Zärtlichkeit der Sphinx“ von Fernand Khnopff[89].

7.1 Das kanonische Bild

Sphinx ist die Bezeichnung für ein antikes Mischwesen, das auf dem geflügelten Leib eines Löwen in der Regel den Kopf einer Frau aufweist[90]. In der altägyptischen Mythologie und Kunst, in der sie zum ersten Mal mannigfach in Erscheinung tritt, hat die bzw. früher auch der Sphinx mehrere Bedeutungen. Der Sphinx als „schesep-anch“[91] [lebendes Abbild (des Pharaos)] ist meistens ein männliches Wesen, das entweder für den König[92] oder in selteneren Fällen für einen Gott[93] steht. Weibliche Sphingen sind in der altägyptischen Welt sehr selten anzutreffen, und sind dann immer ein Symbol für eine Königin. Ferner werden in der Kunst mehrere Typen[94] unterschieden, wie zum Beispiel: der liegende, der stehende und der hockende Typus, der erst im Neuen Reich (ca. 1550 bis 1070 v. Chr.) auftaucht. Alle Arten von Sphingen können auch Flügel haben.

Die Deutungen dieses Fabelwesens sind mannigfaltig. Sie symbolisieren wie gesagt meist eine Gottheit oder einen König, aber auch einen Wächter. Manchmal dienen sie bloß als Ornament[95]. In die griechische Sagenwelt hat offensichtlich nur die weibliche Sphinx Eingang gefunden. Sie steht als „wunderbare Gestalt“[96] für Weisheit[97] und fun-

---

89 Vgl. Habarta, Gerhard: Lexikon der phantastischen Künstlerinnen und Künstler, Surrealisten/Phantasten/Symbolisten/Visionäre. Internationales Archiv Fantastischer Künstler, 2013, Wien, S. 272
90 Vgl. Richter/Ulrich, 1998, S. 279
91 Vollkommer, Rainer: Neue Sternstunden der Archäologie. Beck, 2006, München, S. 38
92 Vgl. Roscher, 1965, Sp. 1301
93 Vgl. Roscher, 1965, Sp. 1303
94 Vgl. Roscher, 1965, Sp. 1305–1308
95 Vgl. Roscher, 1965, Sp. 1300–1305
96 Vgl. Roscher, 1965, Sp. 1364
97 Vgl. Roscher, 1965, Sp. 1676

giert oft auch als Werkzeug einer höheren schicksalshaften Macht[98]. Als griechisch-weibliches Mischwesen verkörpert sie gelegentlich tückische Bosheit[99] und wird als Wegelagerin und Räuberin gedeutet[100]. Möglicherweise ist aus diesen Assoziationen mit Gewalt der etymologische Ursprung des Wortes Sphinx („σφίγγειν“ altgr. für: schnüren, umschließen, würgen)[101] abzuleiten. In der bekannten Ödipussage (und nicht nur dort) hat die Sphinx mit ihren Rätseln die Macht über Leben und Tod. So gilt sie auch als Bild des Schreckens[102].

7.2 Norwid

Norwid hat zwei Gedichte verfasst, die sich mit diesem Motiv beschäftigen. Ich analysiere zuerst „Sfinks 1“, dessen Sphinxmotiv ganz unterschiedlich interpretiert werden kann als das in „Sfinks 2“, dem ich mich danach widme.

Sfinks 1

Für mich hat das Gedicht „Sfinks 1“[103] thematische Ähnlichkeiten mit dem Gedicht „Centaury.“ Es besteht aus 3 Strophen, deren erste 4 und deren andere je zwei Verse umfassen. Das Reimscheme ist ABAB–CD–CD. Die Verse sind trochäisch und fünfhebig. Alle Reime sind männlich, womit vielleicht das männliche oder göttliche Element des Themas im Gedicht unterstrichen wird.

Im ersten Vers wird des Archimedes Grab ob seines schöpferischen Geistes mit „Halleluja“ besungen. Der Glanz seiner Erfindungen wird von den Schwingen (des Geistes) verbreitet (Vers 2). Archimedes gilt hier als sicher wichtiges Motiv, das mit dem Hauptmotiv aber nur verrätselt verbunden ist. Die Entdeckungen und Berechnungen des

---

98 Vgl. Roscher, 1965, Sp. 1366
99 Vgl. Roscher, 1965, Sp. 1367
100 Vgl. Roscher, 1965, Sp. 1367
101 Gemoll, Wilhelm (1997): Griechisch-Deutsches Schul- und Handwörterbuch. München, Oldenbourg, S. 724
102 Vgl. Roscher, 1965, Sp. 1403
103 Vgl. Norwid, Cyprian: Dzieła Zebrane: Wiersze Tekst. Band I, Warszawa, 1966, S. 463

Archimedes (z.B. das Archimedesprinzip)[104] hatten bahnbrechende Bedeutung und daher könnte man das Grab des Archimedes mit seinem wissenschaftlichen Vermächtnis gleichsetzen. Die auf diesem Vermächtnis beruhenden Erfindungen – wie auch die Gewinde seiner Schrauben (Vers 3) – werden durch die Explosion des Geistes „in dunklen Gewölben" möglich. Schon hat im Vers 5 dieses Wort „wszech-niczyja" (hier bedeutet dieser Neologismus die Allgemeinheit oder die Masse) die Majestät „Mość" (Vers 5) besiegt; Norwid meint hier wahrscheinlich den Adel, der früher „die Mehrheit beherrschte"[105]. Auch im nächsten Vers 6, der wahrscheinlich von einem Bibelzitat „So werden die Letzten die Ersten sein und die Ersten die Letzten."[106] inspiriert wurde, kann man eine solche Anspielung auf gesellschaftliche Umwälzungen ableiten: der Fortschritt wird die Gesellschaft verändern – damals wie auch heute. Die Zeit ist reif (Vers 8), um aufzustehen (von den Toten), also die Wissenschaft und Modernisierung Polens durch Veränderung der gesellschaftlichen Kräfte (Beseitigung des Adels) voranzutreiben. Das ist eine typisch positivistisch-realistische Komponente in der revolutionären Aussage dieses Gedichts.

Nun die interessante Frage: Was hat die Sphinx, die nur im Titel vorkommt, mit all dem zu tun? Meiner Meinung nach wacht sie als geheimnisvolle Schweigerin und rätselhafte Hüterin über dem Grab des Archimedes, um dessen Vermächtnis zu hüten, bis es (er) wieder auferstehen von den Toten! Eine Bestätigung dieser etwas kühnen Auslegung kann man aus einem formalen Punkt herauslesen: Nach den zwei Mal wiederholten Ausrufen „Alleluja! [...]" (Vers 1 und 3) stehen Punkte, die ich als Ellipsen interpretiere, also Gedanken auslassen, um das Ganze noch weiter mit Nachdruck zu verrätseln.

Das Gedicht ist ein Bekenntnis zum wissenschaftlichen Fortschritt und zur gesellschaftlichen Veränderung. Man kann es beinahe als politisches Manifest in verschlüsselter Sprache bezeichnen. Die positivistischen und realistischen Züge der Argumentation sind nicht zu übersehen, aber doch wieder nicht eindeutig nachzuweisen – was wohl die

---

[104] Glei, Reinhold/ Kreter, Fabian: De Mello, Francisco: Heureka! Francisco de Mello über das archimedische Prinzip. Band 23, Georg Olms, 2015

[105] Cyprian Norwid: Wiersze, Dodatek Krytycny. in: Dzieła Zebrane Band II, Państwowy instytut wydawniczy, 1966, S. 591

[106] Hausbibel: Einheitsübersetzung, Altes und Neues Testament, mit Bildern von Erich Lessing. Herder, Freiburg im Breisgau, 2003, Mätthäus 20,16, S. 1107

Absicht war und auch dem Norwid'schen Denken und Dichten entspricht. Das Gedicht heißt Sphinx und ist selbst ein wunderbares Rätsel.

Sfinks 2

Das Gedicht „Sfinks 2"[107] besteht aus zehn Versen. Norwid verwendet sowohl jambische als auch trochäische Verse. Das Reimschema ist ABA-ABAC-BAC-DAD. Von den zehn Versen weisen zwei männliche und acht weibliche Reime auf. Die Verse werden in der zweiten Hälfte kürzer: dreihebig in Vers sechs, sieben, acht und zweihebig in Vers zehn.

Das Gedicht beschreibt im ersten Vers folgendes Bild: „Zastąpił mi raz Sfinks u ciemnej skały" . Ein solcher direkter Bezug auf das grundlegende Motiv gleich zu Beginn ist bei Norwid eher selten zu finden. Das lyrische Ich erzählt vom Moment, in dem die Sphinx „bei einem dunklen Felsen hervortritt". Das lyrische Ich soll das Rätsel lösen: „zbójca, celnik, lub człowiek biedny" (Mörder, Zöllner, armer Mensch), wer von ihnen – dies ist von Norwid nun nicht klar, also wieder rätselhaft formuliert – kennt oder besitzt oder lebt „P r a w d[108]! " [Wahrheit! (Vers 3)]. Der Mörder verkörpert das negative Extrem des Tötens, der Gewalt, aber auch die Duchsetzungskraft. Der Zöllner kann als Durchschnittsmensch aufgefasst werden, der als Mitläufer ohne allzu sehr aufzufallen eben „gesunder Durchnitt" ist. Der arme Mensch steht meiner Meinung nach für alle, die vom Schicksal benachteiligt wurden. Zwischen diesen soll nun das Ich die richtige Lösung wählen. Die Sphinx ruft „Prawd" (die Wahrheit), ein Ausruf, der schon als verstecktes Rätsel aufgefasst werden könnte.

Im ersten Teil seines Gedichtes stellt somit Norwid mittels der Sphinx die existenzielle Frage: Hat der Mensch nur die Auswahl zwischen verschiedenen Möglichkeiten eines grundsätzlich unglückseligen Lebens? Die Antwort des lyrischen Ich, welche über Leben und Tod des vorbeikommenden Wanderers und Befragten – des lyrischen Ich selbst – entscheidet, lautet: „C z ł o w i e k?... – j e s t t o k a p ł a n b e z w i e d n y / I n i e d o j r z a ł y..." [Mensch? Er ist ein Priester, ohne Wissen und unreif (Vers 5 und 6)].

[107] Vgl. Norwid, Cyprian: Dzieła Zebrane: Wiersze Tekst. Band I, Warszawa, 1966, S. 566

[108] Meiner Meinung steht das Wort hier im Singular und wurde hier ohne Apostroph elidiert. Es könnte aber auch ein Genetiv Plural sein, der aber nicht gut zu deuten ist, weil ein Anhaltspunkt fehlt.

Die Antwort könnte so interpretiert werden: Du Mensch bist ein noch unerfahrener Priester/Wanderer am Anfang deines Weges, du bist ohne Wissen und unreif (also unerfahren oder auch naiv). Das heißt, dass der Mensch noch viel zu lernen und zu erfahren hat. Das ist wohl die Möglichkeit, der Armut des Daseins zu entkommen.

Diese Antwort befriedigt die Sphinx, denn sie zieht sich zurück und lässt dem Wanderer sein Leben: „Sfinks się cofnął grzbietem do skały. Przemknąłem żywy!“ [Die Sphinx zog sich hinter den Felsen zurück / Ich bin lebend davon gekommen! (Vers 9 und 10)]. Des Rätsels Lösung ist der (arme) Mensch *und* sein Lebensweg. Dieser Weg ist lebenslanges Lernen und Arbeiten.

Dabei drängt sich ein Vergleich mit dem berühmten Rätsel auf, das eine Sphinx dem Ödipus aufgibt[109]. Er darf (als Wanderer) die Stadt Theben betreten, wenn er die Frage beantworten kann, die sie ihm stellen wird. Dann gewinnt er die Königswürde und die Witwe des Königs, Iokaste. Wenn er das Rätsel nicht lösen kann, wird er von ihr getötet, wie schon mehrere Prätendenten vor ihm. Die Frage: Es geht am Morgen auf vier, zu Mittag auf zwei und am Abend auf drei Beinen? Seine Antwort: Der Mensch; als Kind krabbelt er auf allen Vieren, als Erwachsener geht er auf zwei Beinen, als Greis stützt er sich auf einen Stock. Auch bei diesem berühmten klassischen Rätsel ist die Lösung „einfach“ wie auch bei Norwid.

Ich könnte mir vorstellen, dass Norwid dieses ihm sicherlich bekannte klassische Rätsel berücksichtigt und verfremdet hat. Die drei Lebensphasen könnten bei Ödipus zu den drei Lebenswegen bei Norwid abgewandelt worden sein. Der wesentliche Unterschied ist allerdings, dass Norwid eine Wahl nach moralischen Kriterien zulässt, von denen eine als richtig *beurteilt* wird. Bei Sophokles gibt es nur eine *richtige* Antwort. Sie ist schicksalshaft mit der Tragödie verwoben.

Norwid orientiert sich stark am kanonischen Bild der griechischen Variante, die sich von der ägyptischen unterscheidet. Die Sphinx ist ein Fabelwesen, das den Menschen in kritischen Situationen mit schicksalshaften Fragen prüft. Dann entscheidet sie über Le-

[109] Siehe Sophokles: König Ödipus. (Hrsg.) Leis, Mario, Stuttgart, Reclam, 2015

ben und Tod. Verliert sie ihreseits, weil der Wanderer richtig antwortet, dann kann auch sie den Tod suchen, wie es in der Ödipussage der Fall ist.

7.3 Vrchlický

Vrchlický übernimmt den Inhalt des kanonischen Bildes der Sphinx, verbindet es aber mit dem christlichen Motiv der legendären Maria Aegyptiaca; diese Synthese erweitert das Motiv und schafft eine Brücke zur christlichen Mystik, mit der sich Vrchlický beschäftigte. Diese Verbindung zweier Motive ist ein Indiz für sein vielseitig geprägtes Weltbild, das auch in anderen Gedichten zum Ausdruck kommt[110]. Bei Vrchlický ist die Sphinx zum Unterschied von Norwid ein Motiv des Schutzes oder Wächters, aber auch (wie bei Norwid) ein Rätsel. In seinen Gedichten lässt das Motiv der Sphinx immer mehrere Auslegungen zu. Ich analysiere zwei Gedichte, die die Sphinx als Hauptmotiv enthalten und zwar zunächst „Poslední Píseň Sfingy", danach „Sfinx a Žena".

Poslední Píseň Sfingy

Das Gedicht „Poslední Píseň Sfingy"[111] umfasst 12 Strophen zu je vier Versen. Alle haben das gleiche Reimschema ABBA–CDDC usw. Jede Strophe beinhaltet einen umarmenden Reim. Die Verse sind fünfhebig (elfsilbig) und weisen alle eine klingende Kadenz auf. Es kommen auch einige Inversionen, Synektochen, Metonymien und Metaphern vor, was für die bildreiche Sprache des trobar ric spricht und dem Gedicht mehrere gedankliche Ebenen und eine erzählerische Struktur verleiht. Die Vermengung der Flucht der Heiligen Familie nach Ägypten mit der Sphinx ist ein Beispiel dafür.

Das Gedicht schildert zuerst verrätselt die Flucht nach Ägypten. Zunächst sind die Fliehenden nur „die Wandernden", erst am Ende wird Josef namentlich erwähnt, wogegen „die Frau" und „das Kind" überhaupt namenlos bleiben. Natürlich ist diese Metonymie leicht mit der Jungfrau Maria und dem Jesuskind aufzulösen. Die Wanderer bleiben stehen. Sie sind noch nicht in Sicherheit. Der Löwe ruft mit fürchterlichem Gebrüll die

[110] Siehe Vrchlický, Jaroslav: Perspektivy Básně. Band III, J. Otty, v Praze, 1897, S. 134
[111] Vgl. Vrchlický, Jaroslav: Vánoční album. Dárek ceským rodinám. Ročnik druhý. Dörfl, Gustav (Hrsg.), Prag, 1883, S. 144–146

Löwin. Die Frau setzt sich an die Schwelle des Denkmals der Statue Memnons, der Sphinx, und gibt dem Kind zu trinken. Sie schläft ein und zittert in der dunklen Wüste. Orion führt die Herde der Sterne heim. Im Morgengrauen erwacht das Kind auf den Brüsten der Sphinx, die ihre Wiege sind. Sie beginnt zu singen, das Kind lächelt, die Mutter schweigt. Der Gesang der Sphinx preist den Tag und den kleinen Wanderer, der die Welt erlösen und befrieden wird. „[...] buď vítán, tebou v spásy věčné zdrojích [...]“ {[...] sei gegrüßt bei den Quellen des ewigen Heils [...] (Strophe 9, Vers 37)}, singt die Sphinx zur Harfe und krönt ihre Hymne mit einem Halleluja auf das Ende der Finsternis im Namen der ganzen Menschheit. Maria und Josef erwachen und wundern sich über das lächelnde Kind.

Die Interpretation dieses Gedichts und seiner Motive bietet viele interessante Anhaltspunkte. Allgemein betrachtet kann man die Sphinx hier als ein schützendes Wesen, ja noch mehr, als einen Herold des neuen Tages durch die Geburt und das Leiden Jesu sehen. Die Sphinx ist auch berufen, die alte und die neue Welt des Glaubens miteinander zu versöhnen und das kleine hoffnungsvolle Kind Jesu vor den Verfogern zu schützen. Der Gesang mit der Harfe kann als Zeichen des Friedens gesehen werden, das die brüllenden Löwen vergessen lässt. Das Firmament und die Mythologie der Gestirne bieten ebenfalls Ansätze, die den Schutzgedanken einerseits und die Bedrohung durch die Verfolger andererseits bestärken. Orion ist der „Hüter der Sterne“, eine weitere Anreicherung des Bildes von irdischer Wüste und himmlischer Größe, die er dem Jesuskind zu Füßen legt. Eine Metaebene könnte auch die Erwähnung und historische Rolle der Statue Memnons[112] (der Sphinx) sein, dessen Klage legendär war, und in der Antike viele Reisende anzog. Es sollte Glück bringen, wenn man sie hört. Nun stimmt die Sphinx (Memnon) einen Lobgesang an, der dem Kind Glück bringt. Das Motiv der Sphinx symbolisiert letzlich auch diese Einbeziehung des alten Glaubens in den Siegeszug des Christentums.

[112] Die nach König Memnon benannte Statue wurde unter der Herrschaft von Amenhotep III. in der Nähe des heutigen Luxor errichtet, stellt aber sehr wahrscheinlich nicht ihn, sondern Amenhotep III. dar.

Sfinx a Žena

Das von mir gewählte zweite Gedicht aus dem Zyklus Maria Aegyptiaca „Sfinx a Žena“[113] besteht aus 97 Verszeilen. Die Verse sind isometrisch und durchgehend fünfhebig jambisch. Die Reime sind als Alteration des strengen Knittelverses zumeist Paarreime, schweifende Reime[114] und eine erhebliche Anzahl von Waisen. Vrchlickýs Gedicht weist gelegentlich auch unreine Reime auf. Die Verse sind von der Kadenz her ausschließlich stumpf.

Das Motiv erscheint zum ersten Mal im Vers 49: „[...] sfinx ztroskotaná z písku trčela [...]“ (Die verlorene Sphinx, die aus dem Sand herausragt.). Die Sphinx wird hier als eine verlorene oder vergessene Figur beschrieben, die teilweise aus dem Sand herausragt. Der Sand könnte als Symbol für einen Schleier, der die Geheimnisse verbirgt, gesehen werden; er ist aber auch eine Synekdoche für die Wüste und somit wahrscheinlich eine Anspielung auf die Sphinx[115] von Gizeh.

Der Vers in der Zeile 63: „Zde zastavila Marie svou pout k nohám sfingy klesla umdlená.“ führt überraschend ein christliches Motiv ein – jenes der Maria Aegyptiaca. Die aus dem ägyptischen Alexandria stammende Maria Aegyptiaca[116], eine bekehrte Sünderin, die im 4. Jahrhundert als Eremitin in der Wüste lebte[117], kauert erschöpft vor der Sphinx. Die Sphinx ist hier nicht nur Wächter des Obelisken, sondern auch Asyl für eine Schutz Suchende. Man könnte die Sphinx auch als Schutzpatron (im christlichen Sinn) deuten. Ich glaube, dass Vrchlický auch hier ein antikes Motiv mit einem christlichen vereint.

Mit den Verszeilen 74–77 führt Vrchlický die Kernszene des Gedichtes ein: „[...] ku sfingy nohám sedla; dlouhý vlas / jak černý plášť jí spadl s ramenou / a oči, k hvězdám

---

[113] Vrchlický, Jaroslav: Mythy, Cyklus Druhy. J. Otto, v Praze, 1918, S. 146–149
[114] Gfrereis, Heike: Literaturwissenschaft
[115] Vgl. Duden: Das Fremdwörterbuch. Band 5, hrsg. v. der Dudenredaktion, Mannheim, 2010. Das männliche Geschlecht des Sphinx war die ursprüngliche Form, die insbesondere in der archäologischen und ägyptologischen Fachsprache weiterhin gebräuchlich ist, und später durch die heute übliche weibliche verdrängt wurde.
[116] Siehe Kunze, Konrad: Die Legende der Heiligen Maria Aegyptiaca, Erich Schmidt, 1978
[117] Vgl. Universallexikon http://universal_lexikon.deacademic.com/ 270278/Maria_von_Ägypten (5.9.2015)

v dálku upřeny, / kdes jitro hledaly.“ (Sie setzte sich zu den Füßen der Sphinx hin, / ihr langes Haar, das über die Schultern fiel, war schwarz wie ein Mantel, / und die Augen auf die Sterne gerichtet, / die den Morgen suchten [...]). Diese berührende Szene beschreibt die Sphinx, stark in sich ruhend; ein ewiger Stein in herrschaftlicher Pose. Maria sucht ihren Schutz und vertraut seiner Kraft; sie ist dem Herrn untertan. Hatte Vrchlický da ein großes Bild der Läuterung durch den demütigen Glauben vor Augen?

Die nahende Dunkelheit ist der gleitende Übergang zum Höhepunkt des Gedichts. „[...] sfinx se zrakem, jenž do tmy nořil se [...]“ im Vers 87 (Die Sphinx taucht seinen Blick in die Dämmerung.). Die Verse 90–91 leiten diese Klimax ein: „Lev časem řval a žena vzdychala / sfinx mlčela jen – časem palem stín [...]“ [Der Löwe brüllte und die Frau seufzte / die Sphinx schwieg nur, – der Schatten wurde mit der Zeit zur Glut (glühend heiß)]. Meiner Meinung nach wird der Löwe, das Symbol für männliche Kraft, mit der Sphinx gleichsam vermählt. Die passive Ruhe (der Sphinx) und die aktive Kraft (des Löwen) erinnern auch an Yin und Yang, in der chinesischen Philosophie die beiden Pole der Lebensenergie Chi. Maria, das weibliche Symbol für Schutzbedürftigkeit und Verletzlichkeit, bleibt seufzend passiv. Aber diese Passivität (Yin) ist ebenso wie die Aktivität (Yang) Voraussetzung für die Energie des Lebens. Ich weiß, dass diese Interpretationen spekulativ sind. Doch die Poesie regt zu fantastischen Gedanken an.

Vers 94–96: „a na skráň ženy sedla myšlenka / před kterou divý démon Samoty / se na smutného změnil anděla [...]“ ([...] auf die Schläfe der Frau setzte sich ein Gedanke / vor dem der wundersame Dämon der Einsamkeit lauert / der sich in einen traurigen Engel verwandelt [...]). Maria fungiert hier als christliches Symbol für die verlassene Frau, deren Einsamkeit zur Trauer wird. Die Einsamkeit wird durch einen Dämon symbolisiert, das Gefühl der Trauer wird durch einen traurigen Engel symbolisiert. Erlöst die Trauer von der Einsamkeit? Heute spricht man von Trauerarbeit, die Erleichterung bringt.

Der Schlussvers 97: „[...]jenž místo »zoufej!« volal »důvěřuj!«“ (Der rief statt „Verzweifle“, „Vertraue!“); schickt diesen inneren Kampf zwischen der weiblichen und der männlichen Kraft mit dem Ruf des traurigen Engels die Gedanken wieder rätselhaft ins Dunkel zurück, aus dem sie kamen.

Zusammenfassend ist zu sagen: Die Sphinx stellt in diesem Gedicht jedenfalls eine höhere Macht dar. Sie ist als Motiv der antiken Sphinx (Wächter und Ort der Zuflucht) mit dem biblisch-christlichen Motiv des Hoffnung gebenden „Löwen aus dem Stamme Juda“ (Jesus von Nazareth) verknüpft[118]. Vrchlickýs Gedicht ist einem Auszug aus alten Texten[119] sehr ähnlich. Trotzdem wird das Motiv mittels rhetorischer Fragen, die ihm eine psychologische und philosophische Ebene verleihen, ausgeweitet. Dies hat wiederum mit Vrchlickýs facettenreichem Weltbild zu tun, das vom Parnassismus, dem Positivismus und dem Transzendentalismus gespeist wird.

7.4 Vergleich

Norwids Gedicht „Sfinks 1“ und „Sfinks 2“ sind kurze Gedichte in freien Versen. Das erste Gedicht Norwids umfasst zwei Strophen zu je vier Versen. Das zweite besteht aus drei Strophen, die die These, Antithese und Synthese des lyrischen Gedichtes enthalten. Es ist evident, dass Norwid in diesem Gedicht keine Tropen verwendet, aber dafür das Stilmittel der rhetorischen Frage und Antwort. So schärft er den Kontrast zwischen der Rätsel aufgebenden Sphinx und dem Wanderer, der in diesem Gedicht das lyrische Ich verkörpert. Das gleiche Stilmittel wendet er an, um die Spannung zwischen dem Verrätstelten und dem dem Enträtselten darzustellen. Er verwendet nur das klassische antike Motiv der lebensbedrohenden und Rätsel aufgebenden Sphinx.

Norwids Sphinxmotiv fungiert als Schwelle zwischen dem Verborgenen und dem Klaren. Das Gedicht „Sfinks 1“ weist die Besonderheit auf, dass das Motiv nur im Titel vorkommt und dort als Hüterin von Archimedes Vermächtnis (das Wissen als Grundlage der menschlichen Zivilisation) zu verstehen ist. Sein Kurzgedicht „Sfinks 2“ behandelt Schicksal und Leiden, verweist aber auf ein besseres Leben durch Einsicht in die Unreife und das geringe Wissen des Menschen und lebenslanges Lernen zur Meisterung des Lebensweges.

---

[118] Vgl. Luther, Martin: Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des alten und neuen Testaments. Bibelgesellschaft Berlin, 1872, S. 252

[119] Vgl. Bruhn, Siglind: Saints in the Limelight, Representations of the Religious Quest on the Post-1945 Stage. Pendragon Press, Hillsdale, 2003, S. 195; siehe auchKunze, Konrad: Die Legende Der Heiligen Maria Aegyptiaca. Erich Schmidt, Berlin, 1978

Vrchlickýs zweites Gedicht „Sfinx a žena“ ist viel länger und umfasst auch viele Verse, die zwar silbisch betrachtet fast durchgehend isometrisch sind, aber dafür so gut wie keine Endreime enthalten. Es weist starke epische Elemente auf und ist bar jeglicher Gedankenlyrik. Vrchlickýs verwendet im Vergleich zu Norwid mehr Tropen wie zum Beispiel: Synekdochen [Sand für Wüste (Vers 49) oder Schatten für Finsternis (Vers 70)] und Metonymien [„žena“ für Maria Aegyptiaca (Vers 90) oder Löwe für Sphinx (Vers 83)]; aber kein lyrisches Ich. Vermutlich kann man annehmen, dass dies so ist, weil Vrchlickýs Gedicht „Sfinx a žena“ viel länger als Norwids Gedichte „Sfinks 1“ und „Sfinks 2“ ist.

Das Sphinxmotiv orientiert sich in Norwids Gedichten weitgehend am kanonischen Bild; bei Vrchlický entspricht das Motiv dem kanonischen Bild nur zum Teil.
Vrchlickýs Sphinx hingegen symbolisiert Schutz und Vertrauen für die Menschen.

Die Sphinx ist auch ein ruhender Pol für den sündigen Menschen, symbolisiert durch Maria Ägyptiaca, die mit Hilfe der Gottesmutter zum rechten Leben geführt wurde. Der Löwe gerät bei der Verfolgung ins Hintertreffen. Die steinerne Sphinx ist stärker als sein bedrohliches Brüllen. Vrchlický verwendet das Sphinx-Motiv deutlich öfter als Norwid und darüber hinaus auch das Motiv der Maria Ägyptiaca (das bei Norwid nicht vorkommt). Er verbindet in seinen Versen ein antikes mit einem christlichen Motiv. In der christlichen Symbolik kann Maria Aegyptiaca für Hoffnung, Trost und Zuversicht stehen; die Sphinx wird zum Symbol schützender Ruhe und vertritt in einem gewissen Sinn die Rolle der Schutzmantelmadonna. Vrchlickýs Lösung der emotionalen Not baut auf positive Gefühle, die durch ein Vertrauen ins Jenseits hervorgerufen werden. Darüber hinaus gewinnt die Sphinx in ihrem „letzten“ Gesang noch die Dimension des Herolds und verkündet eine neue friedvolle Ära durch die Geburt Christi und damit eine harmonische Zeitenwende, gesegnet vom glücklichen Lächeln des Jesuskindes.

8 Das Marienmotiv

Das Marienmotiv ist inhaltlich besonders umfassend und von großer Bedeutung in der gesamten Kunst der Weltliteratur. Man denke nur an die unzähligen Gemälde und Skulpturen die Maria, meist mit dem Jesukind als „Madonna“ darstellen. Es findet sich bei beiden Dichtern in einer Reihe von Gedichten und wird prominent verwendet. Daher werden in diesem Abschnitt mehrere Gedichte je Dichter ausführlich analysiert.

8.1 Das kanonische Bild

Das Motiv der Maria ist wohl das wichtigste aller religiösen Motive nach Gott selbst. Das gilt vor allem für die katholische und othodoxe Religion, aber auch für den Islam und Religionen mit Schutzgöttinen, die nach Art der Muttergottes verehrt werden.
Maria ist der griechische Name für den hebräischen Namen Miriam. Das Marienmotiv hat sogar eine eigene Untergattung in der Lyrik entstehen lassen, die Marienlyrik. Pil Dahlerup meint, dass es zwei verschiedene Typen von Marienlyrik gibt: die Klagegesänge wie das Stabat Mater und die Lobgesänge wie das Magnifikat[120].

Das Marienmotiv gilt als dominantes Motiv[121], weil es eine zentrale Position innerhalb eines kulturellen Systems einnimmt, in diesem Fall des Christentums[122]. Es nimmt deshalb eine Sonderstellung ein, weil es mehrere Funktionen und Dimensionen abdeckt. Dies äußert sich in den verschiedenen Attributen wie „Unbefleckte“, „Schmerzensreiche“ und „Wunderschön Prächtige, Hohe und Mächtige“ und so weiter[123]. Die theologische Beschäftigung mit Maria ist so umfassend, dass sie eine eigene Bezeichnung – Mariologie – erhalten hat[124]. Man kann also kaum von einem einzigen und durchgehenden Marienmotiv sprechen. Das kanonische Bild ist vielfältig und vielschichtig, seinem Symbolismus wohnt viel Kraft inne.

---

[120] Vgl. Bjork, E.: The Oxford Dictionary of the Middle Ages. Oxford University Press 2010, S. 1566
[121] Vgl. Obelkevich, James / Roper, Lyndal (2013): Disciplines of Faith: Studies in Religion, Politics and Patriarchy. London: Routledge, S. 76
[122] Besonders in der katholischen und orthodoxen Kirche.
[123] Vgl. Richter / Ulrich, 1998, S. 191
[124] Vgl. Ranke-Heinemann, Uta (1988): Eunuchen für das Himmelreich. Katholische Kirche und Sexualität. Hamburg: Hoffmann und Campe, S. 353

Der deutsche Literaturwissenschaftler Albrecht Koschorke bezeichnet das Christentum explizit als eine „Sohnesreligion“[125]. Ein wesentlicher Aspekt der christlichen Lehre besagt, dass Maria trotz Empfängnis und Geburt jungfräulich – auch im biologischen und nicht nur theologischen Sinne[126] – geblieben ist. Gottes einziger Sohn ist innerhalb des Trinitäts-Mysteriums unauflöslich mit dem Vater und dem Geist verwoben. Dieser Heilige Geist hat Maria überschattet und erfüllt. Maria ist die menschliche Mutter dieses göttlichen Sohnes, der dadurch auch Mensch geworden ist.

Daraus entspringt ihre zentrale Rolle als Mittlerin zwischen Gott und den Menschen. Aufgrund dieser besonderen Verknüpfung der menschlichen als durch sie zum Mensch geworden und der göttlichen Sphäre als Mutter Gottes führt der Weg zu Gott sehr oft über sie. Ihre Fürbitte bei Gott kann der Mensch durch sein Gebet zu ihr erlangen. Sie ist den Menschen gegenüber selbst Mensch, als Mutter besorgt um das Wohl ihrer Kinder (der Menschen). Daher gewährt sie den Menschen Schutz unter ihrem gnädigen Mantel.

Maria wird vor allem in der Lehre der Mariologie auch als die zweite Eva[127] gesehen, die sich im Gegensatz zur ersten Eva dem Willen Gottes beugt und dadurch wieder gut macht, was Eva im Paradies angerichtet hat[128]. Diese Demut („Dein Wille geschehe“) beruht auf einem tiefen Glauben an Gott. Die Verkündigung ist ein wichtiges Motiv in der gesamten Kunst. Sie ist auch ein Beispiel für die Differenziertheit des Marienmotivs und seines kanonischen Bildes. Der demütige Glaube Mariens wird zum Glauben der Menschen an Gott, und die Erlösung von der Erbsünde wird durch die Menschwerdung Christi in Maria möglich. Diese Inkarnation bezeichnet den geschichtlichen Augenblick der Fleischwerdung des Gotteswortes[129]. Das Mysterium der Fleischwerdung Christi

---

[125] Koschorke, Albrecht (2000): Die Heilige Familie und ihre Folgen. Frankfurt a. M.: Fisher, S. 18

[126] Vgl. Ranke-Heinemann, 1988, S. 12

[127] Die zweite Eva, weil sie frei von der Erbsünde, als erste Frau des neuen erlösten Adam gelten kann. Siehe auch Josef Gruner: Maria, die zweite Eva oder Bertrachtungsreden für die Feste Mariens, Wien, 1844.

[128] Vgl. Manelli, Stefano: The Mystery of the Blessed Virgin Mary in the Old Testament. In: Burke, L., Raymond (Hrsg.): Mariology, A Guide for Priests, Deacons, Seminarians, and Consecrated Persons. Queenship Publishing, Goleta, 2007, S. 5

[129] Frey, Christopher: Mysterium der Kirche – Öffnung zur Welt, zwei Aspekte der Erneuerung französischer katholischer Theologie, Göttingen, 1969, S.125

durch die Jungfrau Maria ist ebenso Kern der christlichen Weisheit der Erlösung wie das *corpus mysticum*, der lebendige Christus in uns[130].

Die früh- und hochmittelalterliche monastische Vorstellung besagt, dass die christliche Weisheit nicht von dieser Welt sei und erst kommen werde. Die mystische Weisheit liegt in Maria[131]. Bis zum 12. Jahrhundert wird in manchen Klöstern Maria als Inbegriff christlicher Weisheitsphilosophie angesehen. Auch diese Eigenschaft der Weisheit wohnt dem kanonischen Bild inne.

Maria spielt in der katholischen und orthodoxen Dogmatik eine herausragende Rolle. Einige kirchliche Dogmata stehen in einem direkten Kontext zu ihr. Die vier Dogmen der Maria sind: die Gottesmutterschaft Marias, die immerwährende Jungfräulichkeit Marias, die unbefleckte Empfängnis Marias und die Aufnahme Marias (Mariä) in den Himmel. (Letztere ist Rahner[132] zufolge nicht unbedingt von den anderen drei Dogmata abzuleiten.)

8.2 Norwid

In diesem Kapitel werden drei Gedichte von Norwid analysiert: „Maryjo, Pani Aniołów!“ „Mój Psalm“, und „Do Najświętsyej Panny Marii“; die vollständigen Texte sind in Anhang C: Gedichte zum Marienmotiv zu finden.

In seinem lyrischen Gesamtwerk verwendet Norwid das Marienmotiv selten. In den ausgewählten Gedichten wird das Motiv aber unglaublich intensiv eingesetzt.

Maryjo, Pani Aniołów!

Formal sind zwölf fünfhebige Verszeilen zu finden, mit einem „Amen“ als Abschluss. Die ersten zwei zweizeiligen Strophen werden als Kehrstrophen am Ende wiederholt.

---

[130] Vgl. Frey, S. 127

[131] Vgl. Manelli, Stefano: The Mystery of the blessed Virgin Mary in the Old Testament. in: Mariology, a Guide for Seminarians and consecrated Persons. Queenship Publishing, Goleta, 2007, S. 4

[132] Vgl. Mayer, Andreas: Karl Rahners Mariologie im Kontext seiner transzendentalsymbolischen Theologie. Aschendorff, Münster, 2015, S. 386.

Alle Strophen, außer dem Schlußvers „Amen“ sind weibliche Kreuzreime (formales Reimschema AB–AB).

Norwid stellte diesem Gedicht ein Motto des Franz von Assisi voraus, das seinem berühmten Sonnengesang entnommen ist[133]. Franziskus schrieb diesen Lobgesang auf Gott um 1224, also kurz vor seinem Tod[134].

Der Titel des Gedichtes „Maryjo, Pani Aniołów!“[135] ist im Zusammenhang mit dem Sonnengesang zu sehen. Maria wird mit der Lobpreisung Gottes ganz in seine Nähe gerückt. Auffallend und selten ist der Begriff ‚Herrin der Engel’. Dies könnte man am ehesten so interpretieren, dass Maria als Herrin der Engel einen Platz zwischen der Dreifaltigkeit Gottes und den himmlischen Heerscharen der Engel und Erzengel einnimmt. Aus dieser Sicht ist Maria als Mittlerin nicht nur zwischen Gott und den Menschen, sondern auch zwischen unterschiedlichen Himmelssphären anzusehen.

Ebenso verweist der Charakter des vorangestellten Mottos als Gebet auf Norwids Gedicht; das „Amen“ als Abschlussvers des Gedichts ist auch das Amen im Gebet Norwids für Polen. Einem Paukenschlag ähnlich startet Norwid gleich nach dem Titel mit „O Twej korony prosim zmartwychwstanie“ (Ich bitte um die Auferstehung deiner Krone). Als „Königin des Himmels“ trägt sie auch eine Krone, um deren Auferstehung der Dichter schon zu Beginn bittet. Wir sehen, dass schon hier ein indirekter Zusammenhang zwischen Maria als Himmelskönigin und als irdische „polnische Königin“ hergestellt wird. Die Krone wird zum Symbol für die Auferstehung des geeinten Polen. Der Kommentar „Dodatek Krytyczny” äußert die Vermutung, wonach die Erwähnung der Gottesmutter als „polnische Königin” einem Ikonentext des 17. Jahrhunderts entnommen sein könnte[136].

Die folgenden Verse sieben und acht verstärken die Intention des Gedichtes als politisches Gebet. „Bo zapatrujem się na krzyżowanie / I Eloj-lamma! ... – wołamy –

---

[133] Vgl. Grotefeld, Stefan: Quellentexte theologischer Ethik: Von der Alten Kirche bis zur Gegenwart. Kohlhammer, Stuttgart, 2006, S. 74
[134] Vgl. ebd., S. 74
[135] Vgl. Norwid, Cyprian: Dzieła Zebrane: Wiersze Tekst. Band II, Warszawa, 1966, S. 214
[136] Norwid, Cyprian: Dzieła Zebrane: Wiersze Tekst. Band II, Warszawa, 1966, S. 335

pomocy!“ (Denn ich betrachte andächtig[137] die Kreuzigung / o Herr – warum... Wir rufen um Hilfe).

Resümierend kann gesagt werden, dass Norwid – angelehnt an den Lobgesang Gottes des Franz von Assisi – mit dem Gedicht „Maryjo, Pani Aniołów!“ sowohl eine religiöse als auch eine politische Dimension schafft und die Kraft des Glaubens zur Befeuerung der patriotischen Emotion nützt. Das Mysterium des Glaubens an die Erlösung durch das Kreuz und die Auferstehung verbindet sich mit dem politischen Wunsch der Auferstehung eines neuen, freien polnischen Staates unter der schützenden Herrschaft von Maria, der „polnischen Königin“.

Mój Psalm

Auch im nächsten hier analysierten Gedicht „Mój Psalm“[138] spielt das Marienmotiv die zentrale Rolle. „Mój Psalm“ ist ein drei Strophen langes Gedicht. Die ersten zwei Strophen umfassen je fünf Verse, die letzte Strophe vier Verse –insgesamt 14 Verse. Die Verse sind, bis auf den vierzehnten und letzten, alle fünfhebig und meist jambisch. Die Reime sind durchgehend weibliche Endreime.

Auch dieses Gedicht kann als Gebet – als „Marienpsalm“ – verstanden werden. Der erste Vers startet mit einer vorerst erstaunlichen Aussage: „Maryj rozlicznych (a tych nigdy dosyć!)“ (Marien kann es nicht genug geben!).

Zu diesem Aspekt eines stark differenzierten Marienmotivs ist ein kurzer Einschub angebracht. Neben der Jungfrau Maria war auch Maria Magdalena von ziemlicher Bedeutung in der Heiligen Schrift. Sie stand mit der Jungfrau Maria und Johannes, dem Lieblingsjünger, unter dem Kreuz. Viele Legenden ranken sich um sie. Gemäß dem Oxford Dictionary of the Middle Ages[139] war der Kult um Maria Magdalena in der Spätantike vor allem in Westfrankreich (Provence, Vézelay und Burgund) sehr populär. Es gibt aber auch Hinweise für den Kult in Italien, Deutschland, der Schweiz und England. Die

[137] Die Übersetzung entspricht meines Erachtens am besten dem Sinn dieses Bildes als „Andacht vor dem Kreuz“.
[138] Norwid, Cyprian: Dzieła Zebrane: Wiersze Tekst. Band II, Warszawa, 1966, S. 773
[139] Vgl. Bjork, E.: The Oxford Dictionary of the Middle Ages. Oxford University Press 2010, S. 1566

Kirchenväter, begonnen mit Origenes, teilten diesen Kult in drei große Strömungen. Die erste befasst sich mit dem „Evangelium der Maria“ (Maria Magdalena)[140], die zweite mit dem „Dialog des Erlösers“[141] und die dritte mit der „Pistis Sophia“[142]. Sophia (gr. für Weisheit) kommt im Alten Testament vor und gilt als Geschöpf Gottes[143]. Solche Kulte gnostischer Natur haben zur Entstehung differenzierterer Vorstellungen über die Gottesmutter Maria beigetragen.

Auch Norwid erweitert das Marienmotiv durch mehrere „Marientypen“ (Submotive), nämlich die heiligen Frauen Maria Magdalena, Sophia (von Rom) und Teresa. Die drei historischen Marientypen[144] werden zu Symbolen für die „Apostelin“ (Maria Magdalena), die Märtyrerin (Sophia) und die Eremitin (Teresa). Diese drei Marien erweitern das kanonische Bild, von dem wir ausgegangen sind. Das lyrische Ich ruft nicht nur die Jungfrau Maria – die für Norwid Himmelskönigin ist – sondern auch ihre weiblichen Mitkämpferinnen zur Rettung der Welt (und Polens) auf.

Norwid spricht Maria als Führerin anderer starker heiliger Frauen an: Vers 4: „[...] I dnie, i noce nie ustawam prosić [...]“ (Tag und Nacht kann ich nicht aufhören, darum zu bitten). Möge sich die Welt endlich wandeln und humaner werden kann man sinngemäß in den Versen 5 bis 7 lesen. Gott möge heilige Frauen auf einer purpurnen Wolke senden wie Veronika (Vers 13 und 14). Hier steht die Farbe Purpur sowohl für die Macht dieser Kämpferinnen, als auch für Leid und Läuterung[145].

„Mój Psalm“ ist ein schönes und interessantes Gedicht, das einem mit Inbrunst vorgetragenen Gebet gleichkommt. Außerdem hat es Elemente eines Lehrgedichts. Es stellt ein breiteres Spektrum des Marienmotivs vor als das kanonische Bild und führt damit eine neue Komplexität ein. Die reale Welt, deren Lage nach Veränderung verlangt, bedarf göttlicher Hilfe. Die soll die Heilige Jungfrau mit ihren heiligen Frauen bringen. Amen!

---

[140] Vgl. ebd., 1566
[141] Vgl. ebd., 1566–1567
[142] Vgl. ebd., 1566–1567
[143] Hausbibel: Einheitsübersetzung, Altes und Neues Testament, mit Bildern von Erich Lessing. Herder, Freiburg im Breisgau, 2003, Buch der Sprichwörter: 9,1, S. 695
[144] Vgl. Bjork a.a.O., S. 1096–1097
[145] Vgl. Portal, Frédéric: Des Couleurs Symboliques. Paris, 1857, S. 227–232

Do Najświętszej Panny Marii

Cyprian Norwids „Do najświętszej Panny Marii“[146] ist ein langes Gedicht von 29 Strophen mit 302 Versen. Die erste und letzte Strophe sind die längsten des Gedichtes; Norwid legt aus besonderem Grund enormen Wert auf die Einleitung und auf den Schluss. Das zeigt sich auch darin, dass die erste und letzte Strophe nicht wie die Strophen 2 bis 26 den Refrain „Módl się za nami“ aufweisen. Dieses „Ora pro nobis“ (Bitte für uns) ist die in der Liturgie vielfach vorkommende wiederholte Anrufung Marias und der Heiligen. Die gesungene Version des Ora pro nobis erzeugt nach genügender Wiederholung einen tranceähnlichen Zustand.

Der Aufbau dieses Gedichts folgt der Lauretanischen Litanei und kombiniert sie mit dem Rosenkranz. Es hat ebenfalls den Charakter eines glühenden und drängenden Gebets. Tatsächlich enthält das Gedicht sehr viele bekannte Eigenschaften Marias aus der Lauretanischen Litanei und den Rosenkranzgebeten[147]. Die Aufzählung und Wiederholung ihrer glorreichen und schmerzlichen Attribute zeigt sich in diesem langen Gedicht sehr deutlich.

Der Refrain unterstreicht das, zusätzlich zur Epanadiplose „Kyrie elejson / Christe elejson / Kyrie elejson“, die sowohl in der ersten als auch in der letzten Strophe vorkommt. Der Name Maria erscheint zum ersten Mal im Vers 23. Maria wird durch die Majuskelschrift im Vers 23: „Przez dobroć MARII, jak łaska codzienna [...]“ besonders betont. In diesem Vers wird ihr die tägliche Gnade, die von ihrer Güte bedingt wird, zugeschrieben[148]. Das ist eine sehr starke Aussage, die das Bild Marias als Beschützerin und Nährmutter in den Vordergrund stellt.

Im Lauf des Gedichts werden die verschiedenen Maria zugeschriebenen Wesenszüge dargestellt und gepriesen. Sie werden mit der Verwendung im Sperrdruck (Druck mit

---

[146] Vgl. Norwid, Cyprian: Dzieła Zebrane: Wiersze Tekst. Band I, Warszawa, 1966, S. 326

[147] Die fünf „Geheimnisse“ oder Gesätze eines Rosenkranzgebets werden zehn Mal wiederholt; das hat wie ein Mantra eine gewisse meditative Wirkung. Die Rosenkranzgebete haben viel mit Maria zu tun. Das Rosenkranzgebet wird in der Liturgie als Bitten und Beten (in der Not) gepflegt und dient der Meditation und Besinnung auf die jenseitige Welt.

[148] Norwid, Cyprian: Dzieła Zebrane: Wiersze Tekst. Band I, Warszawa, 1966, S. 326

Zwischenräumen zwischen den Buchstaben) und mit dem gelegentlichen Gebrauch der Majuskelschrift betont. Diese Eigenschaften zeichnen das Bild einer königlichen und würdevollen, wundervollen, gnädigen Frau. Im Einzelnen wird sie ähnlich wie in der Lauretanischen Litanei und auch in dieser hierarchischen Ordnung des öfteren genannt:

- Mutter Gottes (z.B. Vers 42), Mutter Christi (z.B. Vers 81), Mutter der göttlichen Gnade (z.B. Vers 89);
- Unbefleckte Jungfrau (z.B. Vers 124), Reinste der Frauen (z.B. 97), Gefäß der wundersamen Frömmigkeit (Vers 229);
- Königin (Vers 280, Vers 290), Herrin der Märtyrer (Vers 272);
- Gebenedeite (Vers 157, 191), Ehrwürdige (Vers 191), Schmerzvolle (z.B. Vers 178), Schönste (Vers 110), Sitz der Weisheit (Vers 203), Gnädige (Vers 191).

Fast in jeder Strophe – mit Ausnahme der ersten und der letzten – kommt ein Refrain im Sinne einer Bitte und Aufforderung (Anrufung) vor: „Módl się za nami...“, (bitte für uns). Immer mehr wird das Gedicht zum Gebet.

Im Vers 42 wird Maria als Mutter beschrieben:„[...] Gdzie udział Matki zerwany [...]“ [149]. Wir haben schon eingangs die Mutterrolle Mariens als ihre wichtigste Eigenschaft bezeichnet, weil sie auch Schutz, Ernährung und Erziehung ihrer Kinder – der Gläubigen – bedeutet.

Später im Vers 152 „[...] I chociaż Matką Ciebie nie nazywa [...]“ meint Norwid, dass Maria keine gewöhnliche menschliche Mutter sei, sie ist die Mutter des Schöpfers, wie es im Vers 158 heißt: „[...] Matko, a widzę Matko Stworzyciela [...]“. Sie ist die Mutter des Erlösers, wie es im Vers 168 steht: „[...] Matko, a widzę, że Odkupiciela [...]“. Als Gekreuzigter spricht Jesus dann Maria und den Lieblingsjünger Johannes menschlich an: Sohn, sieh da deine Mutter, Frau sieh da deinen Sohn!
In Vers 49: „[...] Czym ja bez nie ja? o Święta Maryjo [...]“[150] wird Maria als Heilige angesprochen. Der „Dodatek Krytyczny“[151] kommentiert den Versteil „ja bez nie ja?“ im Vers 49 mit zwei unterschiedlichen Deutungen der zwei „Ich“. Das erste Ich stehe

[149] Vgl. ebd., S. 327
[150] Norwid, Cyprian: Wiersze Tekst. Band I, Warszawa, 1966, S. 326
[151] Vgl. ebd., S. 418

für ein egozentrisches und das zweite („nie-ja“) für ein „alter Ego“ mit einer altruistischen und demütigen Geisteshaltung.

Im zweiten Teil des Vers 60 „Stał się-o! Święta Boża Rodzicielko“[152] wird Maria als heilige göttliche Mutter[153] dargestellt. Im Vers 69: „[...] Panno nad Pannami [...]“ wird sie „Jungfrau über den Jungfrauen “ genannt. Im Vers 81 „Matko Chrystusowa wird sie als die „Mutter des Gesalbten“ gepriesen ("Χρήστος" gr. „der Gesalbte“) und hebt damit den königlichen Aspekt hervor. Im Vers 89: „[...] Matko Łaski Bożej [...]“ wird Maria zur Mutter der göttlichen Gnade. Dies erlaubt zwei Deutungen, die nebeneinander möglich sind: Maria wird als Mittlerin der Gnade Gottes gedeutet. Sie ist als große Fürbitterin die beste Verbindung zwischen Gott und den Menschen. Die zweite Deutung knüpft an das Gebet „Gegrüßest seist du Maria, voll der Gnade“ an: Erfüllt vom Geist und der Gnade Gottes, die Menschheit zu erlösen durch seinen eingeborenen Sohn, gebar Maria den Messias, den Erlöser.

Vers 148: „[...] Kończąca wszystko [...] Matko Najmilejsza“: Die verschiedenen, Maria zugesprochenen Tugenden, vereinigen sich zu einer Einheit, zu einer liebenden Mutter.

Im mittleren Teil des Gedichts werden nun hauptsächlich weibliche Attribute aufgezählt, die vordergründig das Weibliche und die weibliche Schönheit betreffen. Im Vers 97: „[...] Najczystsza z Matek [...]“ ist Maria die „keuscheste aller Mütter“. Dieses Attribut der Reinheit bezieht sich auf eine unberührte, potenzielle Weiblichkeit und Fruchtbarkeit, und doch auch die Mutter; ein Gegensatz, der sich auf das weiter unten behandelte Dogma von der unbefleckten Empfängnis bezieht[154]. „[...] Matko Najśliczniejsza [...]“ im Vers 110 nennt Maria die „liebste Mutter“, was auch zum Beispiel im Marienlied „Wunderschön Prächtige, Hohe und Mächtige“ besungen wird[155].

Im zweiten Teil des Verses 124 wird: „[...] Niepokalana [...]“ (die Unbefleckte) hervorgehoben. Nach dem Kommentar nimmt hier Norwid 1856, zwei Jahre nach der Prokla-

---

[152] Vgl. ebd., S. 328
[153] Rodzicielka: wortwörtlich Elter, Elternteil.
[154] Vgl. Fehlner, Peter, M.: The Predestination of the Virgin Mother and Her Immaculate Conception. in: Mariology: A Guide for Priests, Deacons, Seminarians and consecrated Persons. Queenship Publishing, Goleta, 2007, S. 209
[155] Siehe Textversionen von Geissel, Johannes (1842) und Laurentius von Schnüffis (1692).

mierung des Dogmas der unbefleckten Empfängnis, Bezug auf den Inhalt des Dogmas[156]. Verstärkt wird dieser Aspekt im Vers 136: „Prze-dziwna Matko, Przedziwna trzy razy“, in dem Maria als jungfräulich-mädchenhafte Mutter angesprochen wird. In der zweiten Vershälfte wird dieser Aspekt durch eine Verdreifachung noch weiter erhöht.

Die Stellung Mariens zwischen dem menschlichen und dem göttlichen Sein wird im Vers 178: „Pół-boska!... Matko, o! Matko Bolesna [...]“ hervorgehoben. Norwid spricht sie als „Halbgöttliche“ an. Die nächste Nennung Mariens als schmerzvolle Mutter im gleichen Vers kehrt dann den menschlichen Aspekt des Leidens hervor.

Norwid weitet die Eigenschaften in den Verszeilen 184 und 191 zusätzlich aus: o junge, löbliche, treue, rühmliche Frau („[...] Panno Chwalebna, Wierna i Czcigodna [...]“), mächtige, gnädige und gesegnete („Można, Łaskawa i Błogosławiona [...]“). Diese Ausweitungen könnten überdies innerhalb eine Dreier-Symbolik gesehen werden: Der Jungfrau werden die Attribute das Löbliche, die Treue und das Rühmliche zugeordnet (Vers 184); und ferner: das Mächtige, das Gnädige und das Gebenedeite zugeschrieben (Vers 191).

Norwid führt uns mit diesem Gedicht wie auf einem langen Pilgerweg weiter und lässt uns immer wieder Neues sehen. So in den Verszeilen 195–197: „Ty, co istocie nie mającej cienia / Zwierciadłem stałaś się – Sprawiedliwości, / I odpromieniasz ją swymi gwiazdami [...]“ wo Norwid Maria einen „Spiegel der Gerechtigkeit“ ohne jeden Makel (wortwörtlich ohne Schatten) nennt. Gerechtigkeit ist eine göttliche Tugend. Gott richtet die Lebenden und die Toten und korrigiert die irdische Ungerechtigkeit spätestens beim Jüngsten Gericht. Insoferne würde Norwid Maria als Spiegel der Gerechtigkeit auf fast die gleiche Ebene wie den Vater und den Sohn stellen. Ähnlich „Owo istotnej Prawdy calo-lico“ (das Antlitz der wirklichen Wahrheit), das der Jungfrau auch diese göttliche Eigenschaft verleiht, nämlich Quell der Wahrheit zu sein.

[156] Norwid, Cyprian: Wiersze Tekst. Band I, Warszawa, 1966, S. 419

Maria mit zwölf Sternen über ihrem Haupt in Vers 197[157] ist ein aus der Apokalypse des Johannes stammendes Bild: „Da erschien ein großes Zeichen am Himmel: eine Frau mit der Sonne bekleidet; der Mond war unten ihren Füßen und ein Kranz von zwölf Sternen auf ihrem Haupt “[158]. Der Sternenkranz als bildliche Tradition hat sich hat sich in vielen Darstellungen der Jungfrau erhalten[159]. Jede weitere Deutung würde uns weit weg vom vorliegenden Gedicht zum Buch mit den sieben Siegeln führen.

Die Bezeichnung „[...] Mądrosci Stolico [...]“ (Sitz der Weisheit) im zweiten Teil des Verses 203 und die in Vers 200 als „[...] Prawdy cało-lico [...]“ (Antlitz der Wahrheit) stellen eine Würdigung der (göttlichen) Fähigkeiten zu gerechtem Urteil dar. Die Wahrheit ist nach Platon[160] Grundlage der Gerechtigkeit. Deshalb, so Platon, sollten die Philosophen herrschen, denn ihre Herrschaft wäre gerecht; sie haben den Durchblick zur wahren Gerechtigkeit.

Die weiter oben angeführten zahlreichen Eigenschaften, welche Maria zugeschrieben werden, haben neben dem Schmerz (unter dem Kreuz) auch die Freude (über die Geburt und das Wirken Jesu) zum Gegenstand. Es gibt bekanntlich auch einen „Freudenreichen Rosenkranz“, der diese Freuden Marias im einzelnen aufzählt (...den du, o Jungfrau vom Heiligen Geist empfangen hast; den du, o Jungfrau zu Elisabeth gertagen hast usw.) In Vers 209: „O! Ty więc pewnej Radośći Przyczyno [...]“ wird Maria als Quelle der sicheren Freude bezeichnet. Die zahlreichen Freudenlieder zum Lobpreis Marias wie etwa Septem Gaudia Mariae[161] (die sieben Freuden Marias) sind ein gutes Beispiel für den Freudenquell der Marienverehrung.

Maria ist aber auch die Schmerzensreiche, die den Kreuzweg Jesu mit erlitt. Vers 208 lautet: „Równaj[162] co z tymi gwoździami! ...“ (was kann mit diesen Nägeln aufgewogen werden; die Bedeutung wäre: welche Schuld kann dieser Tod am Kreuz tilgen!). Maria

---

[157] Vgl. Norwid, 1966, S. 420

[158] Vgl. Luther, Martin: Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des alten und neuen Testaments. Deutsche Bibelgesellschaft Stuttgart, 1984, Offenbarung 12,1, S. 1222

[159] Es gibt zahlreiche Marienstatuen mit einem Sternenkranz, wie z.B. die Marienstatue auf dem Rathausplatz in Klosterneuburg bei Wien aus dem späten 18. Jh.

[160] Platon: Politeia in: Sämtliche Werke. Band II, Wolf, Ursula (Hrsg.), Rowohlt, Hamburg, 1994, S. 219

[161] Mone, Franz, Josef (1854): Lateinische Hymnen des Mittelalters, aus Handschriften herausgegebene und erklärt. Zweiter Band, Marienlieder. Freiburg: Herder, S. 162

[162] Dargacz, Anna/ Flisak, Damian: Pons wielki słownik polsko-niemiecki. Lektor Klett, Poznań, 2008, S. 786–787

unter dem Kreuz empfand zum Schmerz auch die Gewissheit der Erlösung und ruft jenen oben erwähnten Satz. Nägeln als Symbol des Schmerzes – und der Erlösung. So wie den Freudenreichen gibt es auch den Schmerhaften Rosenkranz, der die Schmerzen Mariens und die Pein Jesu nachempfindet (zum Beispiel „Der für uns gegeißelt worden ist.“, „Der für uns mit Dornen gekrönt worden ist.“, „Der für uns gekreuzigt worden ist.“).

Vers 229: „O! N a b o ż e ń s t w a D z i w n e g o N a c z y n i e [...]“ (O! Gefäß der jungfräulichen Frömmigkeit.) rundet die Tugenden der Jungfrau ab. Maria hat dem Engel Gottesfurcht und Frömmigkeit dargeboten. Diesen Glauben vermittelt sie der gläubigen Gemeinde. Die Anrede im Vers 235 „O! Różo Duchowna [...]“ (o, geistliche Rose) , die auch Schönheit und zarten Duft in sich trägt, ist gleichzeitig eine Anspielung auf die Rose Davids.

„[...]O wieżo biała – W i e ż o D a w i d o w a [...]“ (O weißer Turm – o Turm Davids[163].) im im Vers 241 hat historischen Bezug zum Alten Testament. Die Farbe weiß gilt in der europäischen Kultur als Symbol für Unschuld und Reinheit. König David ist – nach biblischen Quellen – direkter Vorfahre von Jesus. Damit steht Maria für eine reine königliche Herkunft Jesu. Der Turm symbolisiert Stärke und Höhe; Norwid sieht in Maria das wohl wichtigste und mächtigste Glied in der Abstammung Jesu von David. Das Bild des Turmes wird in den Folgezeilen 243–244 weiter ausgeführt: „Więc D o m i e Z ł o t y, więc A r k o P r z y m i e r z a, / N i e b i e s k a B r a m o [...]“ (Also o goldenes Haus, also o Arche des Bundes, himmlisches Tor). Diese Verse sind offenbar Anspielungen auf das neue Jerusalem, das gemäß der Apokalypse auch als „Stadt aus reinem Gold“ [164] bezeichnet wird und Gegenstand verschiedener Utopien war, unter anderem von Christoph Kolumbus[165].

„[...] Zaranna Gwiazdo [...]“ (morgendlicher Stern) Vers 253 ist die Anrufung Marias als Morgenstern, als Planet Venus meist der hellste Stern am Himmel. In der Offenbarung des Johannes heißt es: „Ich bin die Wurzel und der Spross Davids, der helle Mor-

---

[163] Im Polnischen ist das Geschlecht des Wortes „wieża“ (Turm) weiblich, daher ist die Bezeichnung „Turm“ für Maria um so verständlicher.

[164] Die Zürcher Bibel. Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart, 2002, Offenbarung 21,21, S. 433

[165] Vgl. Ganz-Blättler, Ursula: Andacht und Abenteuer, Berichte europäischer Jerusalem- und Santiago Pilger (1320–1520). Gunter Narr, Tübingen, 2000, S. 262–264

genstern“[166]. Wir erinnern uns an das Lied „Es ist ein Ros entsprungen aus einer Wurzel zart“, das in der Adventzeit gesungen wird. Verszeilen mit drei Schwerpunkten (Wurzel, Spross, Morgenstern) sind ein oft verwendetes Stilmittel in diesem Gedicht Norwids, wie oben bereits gezeigt wurde.

Mit Vers 264: „O! Prze-Anielska A n i o ł ó w – K r ó l o w o [...]“ (O! Königin der Engel.) beginnt der starke Schlussteil dieses großen Gedichts. Erstmals wird Maria als Königin bezeichnet. Für Norwid ist sie als Königin der Engel besonders mächtig und „mehr als engelhaft“, weil die Engel ja ihre himmlischen Heerscharen sind und sie ihnen vorsteht. Im Vers 272: „O! M ę c z e n n i k ó w Pani i W y z n a w c ó w [...]“ (O! Der Märtyrer und der Gläubigen Herrin.); kommt wieder eine Anrufung vor. Maria schützt und führt die für den Glauben gestorbenen und sich zu Jesus bekennenden Christen.

Der Dichter steigert seine Lobpreisung weiter, wenn er sie nun in Vers 276 „Królowo wszelkiej tworów Dziewiczości [...]“ (O Königin jeglicher Jungfräulichkeit der Geschöpfe.) nennt. Maria ist nach Norwids Gedicht die Patronin allen Lebens.

Es geht nunmehr zu noch Höherem, Vers 280: „Królowo Wszystkich Świętych i Świętości [...]“ (O Königin aller Heiligen und der Heiligkeit.). Maria als Königin werden zwei Kategorien zugeordnet: erstens die Königin aller Heiligen und zweitens die Königin einer abstrakten Heiligkeit. Damit wiederholt sich, was Gerechtigkeit und Wahrheit als frühere hehre Eigenschaften Marias aussagten: sie soll damit eine bessere Welt möglich machen, könnte man meinen, auch wenn dies Norwid nicht ausdrücklich sagt.

Nun kommt die krönende Ansage, die letzte und bedeutendste Steigerung, Vers 290: „O! Matko dobra Ty, Polska Królowo [...]“ (O! O gute du gute Mutter, polnische Königin.). In der Schlussstrophe wird Maria von Norwid der Status einer weltlichen Macht zugesprochen, als Königin seines Volkes und eines Landes, dessen politische Unterdrückung und Teilung für Norwid offenbar schmerzhaft und unerträglich ist. Sie ist in seinen Augen nicht nur Patronin der Märtyrer, Heiligen und aller Geschöpfe, sondern auch

[166] Die Zürcher Bibel, 2002, Offenbarung 22,16, S. 434

und vor allem Patronin Polens. Norwid hat damit ein starkes politisches Credo in religiösem Gewand abgelegt. Maria als polnische Königin als die höchste himmlische Fürbitterin Polens kann ihm Schirm und Schutz geben. Ihre in diesem Gedicht nach dem Vorbild der lauretanischen Litanei aufgezählten Eigenschaften und Fähigkeiten, ihre Mittlerrolle zur Macht Gottes, ihr Charisma und die Verehrung der Polen für sie, das alles sollte – endlich! – den Polen ihr Land zurückgeben und eine bessere Zukunft bringen.

Wenige Verse später gibt es mehrere abgewandelte Anrufungen (die alle ein Verb beinhalten, das im Imperativ steht) wie zum Beispiel („Zmiłuj się [...]“ im Vers 297 oder „[...] uslysz nas [...]“ im Vers 298). In den Versen 299– 301 wird eine Verbindung zum Ende der Eingangsstrophe hergestellt, in welcher es ebenfalls heißt: „[...] K y r i e E l e j s o n i C h r y s t e E l e j s o n [...]“ (Vers 33–34). Ein letzter Seufzer zu Gott und eine leidenschaftliche Bitte um sein Erbarmen.

Dieses Gedicht ist ein lyrisches Gebet, das starke formale und inhaltliche Ähnlichkeiten mit seinen Vorbildern, der lauretanischen Litanei und dem Rosenkranzgebet besitzt. Norwid gibt dem religiösen Marienmotiv neben der religiösen Verehrung eine unverkennbare patriotische Deutung. In diesem Sinne instrumentalisiert Norwid, neben seinem offensichtlich starken Glauben, das Marienmotiv und setzt es virtuos als politisches Mittel ein.

8.3 Vrchlický

Auch hier habe ich drei Gedichte ausgewählt. Das erste, analysierte Gedicht ist das dritte Sonett aus dem Zyklus Sonety[167], einer unbezeichneten Anzahl von Sonetten. Das zweite ist das dritte Gedicht aus dem Zyklus „Maria Ägyptiaca“, so wie auch das letzte, bei dem es sich um das vierte Gedicht aus diesem Zyklus handelt. Nur das erste Gedicht verwendet das kanonische Bild der Maria; die beiden anderen setzen sich mit dem Motiv der Maria Aegytiaca auseinander, das schon im Kapitel 7.3 über das Sphinxmotiv eine bedeutende Rolle spielte.

[167] Vgl. Vrchlický, Jaroslav: Sny o Štěstí. J. Otto, v Praze, 1922, S. 76

Das Motiv der Maria Aegyptiaca wird in diesen drei Gedichten Vrchlickýs im Vergleich zum eingangs dieses Kapitels dargestellten kanonischen Bilds der Jungfrau Maria anders umgesetzt. Das Motiv der Maria Aegyptiaca ist dem Marienmotiv klar untergeordnet. Der Legende zufolge bekehrt sich die Sünderin zu Gott, nachdem ihr die heilige Maria erschienen war. Somit könnte man sagen, dass es in diesen Gedichten ein untergeordnetes Motiv in Abhängigkeit vom Hauptmotiv der Jungfrau Maria ist. Theoretisch könnte man das Motiv der Maria Aegyptiaca in diesen Fällen auch selbständig betrachten. Der beabsichtigte Vergleich der beiden Dichter und des religiösen Gehalts ihrer Dichtung in dieser Arbeit legt aber nahe, Maria bei Norwid und Maria Aegyptiaca bei Vrchlický unter dem Blickwinkel eines einheitlichen kanonischen Bildes zu betrachten. So habe ich auch die sonst in dieser Arbeit vorkommenden heiligen Frauen Maria Magdalena, Theresa und Sophie nicht nach einem separaten kanonischen Bild behandelt.

Das dritte Sonett aus dem Zyklus „Sonety“

Dieses 14-zeilige Sonett[168] weist eine Petrarca-Form[169] auf. Das Reimschema besteht in den Quartetten aus umarmenden ABBA–ABBA oder parallel konstruierten Kreuzreimen ABAB–ABAB[170]. In den folgenden beiden Terzetten gibt es drei Reime nach dem Schema CDE–ECD. Die Reime sind alle weiblich, das heißt, sie haben eine klingende Kadenz. Unter anderem kommen auch Inversionen vor (Vers 6, 12 und 13).

Das erste Quartett, das zweite Quartett und das erste Terzett beginnen mit „Ave Maria!“. Dieser Gruß wird an prominenter Stelle (jeweils Strophen- und Versbeginn) drei Mal angeführt. Die Zahl drei scheint für Vrchlický eine Rolle zu spielen. Der Imperativ „Ave“ (gegrüßt seist du) ist der Anfang vieler Mariengebete. Auch hier handelt es sich um ein Gedicht, das für einen Lobgesang, ein Gebet steht[171].

---

[168] Vgl. Vrchlický, Jaroslav :Sny o Štěstí. J. Otto, v Praze, 1922, S. 76

[169] Diese Form stammt vom italienischen Dichter Francesco Petrarca des 14. Jahrhunderts und weist in der Standardform auf: zwei (= vier Verse) Quartette, die aus zwei umarmenden Reimen bestehen oder aus zwei Kreuzreimen bestehen.

[170] Vgl. Ligniez, Rolf, Krafft (Hrsg.)/Schöntag, Roger (Hrsg.): Nachhall: Gedichte. Petrarkistisches Dichten in der Spätromantik. Göttingen: Vandenhoek & Ruprecht, 2014, S. 32

[171] Vgl. Ecclesia Catholica: Breviarium Romanum, Officium parvum Beatae Mariae Virginis. Mechliniae, Dessain, 1905, S. 195

Das erste Quartett enthält Begriff und Symbole, die üblicherweise Maria zugeordnet werden: „purporová zoře“ (purpurne Morgenröte) – Vers1, und „ohnivé růže“ („feurige Rose“) – Vers 4. Im zweiten Quartett wird dieses Bild „Od západu na skráne vrchu klesá“ aus dem Vers 2 des ersten Quartetts aufgenommen und im Vers 5 und 6: „[...] Slyš od hory k hoře / zvon modlitbou se chvěje[...]“; fortgesponnen. Ebenso wird das Wort „[...] les [...]“ (Wald, Vers 3) aus dem ersten Quartett mit einem, von der Bedeutung her, ähnlichen Wort „[...] bor [...]“ (Vers 7) mit der Präposition „v“ (in) verstärkt. Die Glocke, die im Vers 7 den Wald durchdringt, und die (bzw. deren Klang) über die Himmel fliegt [das Wort „obzor“ (Horizont) aus dem ersten Quartett gewinnt jetzt diese Bedeutung]. Diese Gebetsklänge weiten sich zu einem Meer, einem Meer der Erinnerungen. „[...] Můj duch se k Tobě sklání [...]“ [Mein Geist schmiegt sich an deinen. Wörtlich: Mein Geist senkt sich in deinen. (Vers 12)] verbindet das lyrische Ich (den Dichter) mit dem Gebet des Ave–Maria, und mit Maria selbst.

Die wichtigste Bedeutung dieses Gedichts liegt für mich in dieser oben im Vers 12 angesprochenen spirituellen Vereinigung. Ein Betender richtet seine Grüße innerhalb einer romantisch-gefühlsbetonten Umgebung an Maria. Dies ist die reine, nach außen sichtbare Erstfunktion. Die – in romantischen Kunstwerken häufig vorkommende – verdeckte Zweitfunktion könnte direkt aus dem Vers 12 erschlossen werden: „[...] Můj duch se k Tobě sklání [...]“. Diese Formulierung innerhalb eines Gebetes ist nicht ungewöhnlich; die nur mäßig verdeckte – erotische Assoziation kommt etwa in der emotionalen Ekstase der „Bräute Christi“ oder auch der „mystischen Hochzeit“ zum Ausdruck. Diese wird verstärkt durch das Bild, dass der Geist des Anbetenden (stellvertretend für das lyrische Ich) ein Meer der Erinnerungen sei (Vers 8).

Zur Motivumsetzung lässt sich noch Folgendes hinzufügen: Vrchlický könnte mit „[...] zvon [...]“ (Glocke, Vers 6) und „[...] se chvěje [...]“ (schwingt, Vers 6) einen Bezug zu dem bekannten Lied Ellens Gesang („Ave Maria“) von Schubert[172] hergestellt haben. Musik trägt demgemäß als Mittler zwischen der Natur und dem Spirituellen das Gebet zu Maria. Dieses Emportragen des Gebetes ist verbunden mit Jauchzen und Freude („[...] plesá [...]“, Vers 6).

[172] Schubert, Franz: Ellens Gesang III, Hymne an die Jungfrau. 1825, D 839, Op. 52 Nr. 6

Das ist der Abdruck des transzedentalen Weltbilds von Vrchlický. Selbstverständlich zeigen auch die zahlreichen Bezüge auf die Natur die (spät)romantischen Ideen von Vrchlický auf. Die „weinende und frohlockende“ „[...] lká i plesá [...]“ (Vers 6) Glocke im dunklen Wald und die Gebetsklänge über den hellen Himmeln können noch weiter (etwas spekulativ) interpretiert werden: Maria führt die Menschen im Gebet aus der Dunkelheit ins Licht.

Ještě spí

„Ještě spí“[173]ist – nach der Einleitung („Vstup“) – das erste Gedicht des Gedichtzyklus Maria Aegyptiaca. Die Verse des Gedichtes sind überwiegend zehn- und elfsilbig (fünfhebig). Das Gedicht umfasst drei freie Strophen mit 113 Verszeilen, die hauptsächlich in freien Rhythmen abgefasst sind. Endreime kommen selten vor. Auffällig ist auch, dass die meisten Verse Blankverse sind.

An Tropen kommen beispielsweise vor: Metaphern (zum Beispiel der Titel dieses Gedichtes), Inversionen (zum Beispiel im Vers 12), und Metonymien (zum Beispiel im Vers 73).
Die Hauptfigur dieses Gedichtes ist nicht Maria als Mutter Jesu, sondern Maria Aegyptiaca[174], ein Motiv, das schon im Kapitel 7 im Zusammenhang mit dem Sphinxmotiv mit analysiert wurde. Tatsachen aus ihrem Leben sind kaum bekannt, doch gibt es Berichte über sie, die von Zosimus[175] überliefert wurden. Der Legende nach war Maria Aegyptiaca eine Prostituierte in Alexandria. Nach einem Gebet zur Gottesmutter bekehrte sie sich zu einer keuschen Lebensführung und wurde eine Eremitin in der Wüste. Sie taucht auch in der Bildenden Kunst auf (z.B. Gemälde Heilige Maria von Aegypten von Emil Nolde, 1912).

Vrchlický erzählt im kompletten Zyklus bestehend aus 7 Gedichten die Legende vom Leben und Wandel dieser Maria. Im zu analysierenden und interpretierenden Gedicht erzählenden Charakters „Ještě spí“ wird das Ende der ersten Phase ihres Lebens be-

[173] Vrchlický, Jaroslav: Mythy, Cyklus Druhy. J. Otto, v Praze, 1918, S. 131–135
[174] Siehe Die gelehrten Bräute Christi, Geistesleben und Bücher der Nonnen im Hochmittelalter, Vorträge (Wolfenbütteler Hefte). Schmidt-Glintzer, Hedwig/Härtel, Helma, Harassowitz, Wiesbaden, 2008
[175] Siehe Kunze, Konrad: Die Legende der heiligen Maria Aegyptiaca. Erich Schmidt, Berlin, 1978

schrieben. In diese Erzählung ist auch Gedankenlyrik eingebunden. Zeilen mit einer Interjektion „ó“ als Versbeginn haben dabei eine wichtige Funktion. Sie fungieren sowohl als Ausrufung als auch als Schnittpunkt zwischen Gedankenlyrik und erzählter Handlung.

So in der ersten Strophe, in den Versen 33 und 34: „[...] a ptá se jí [...]: „Co včera bylo zde?“ svit lampy odpovídá: „Orgie!“ („Wo war ich gestern? Und das Licht der Lampe antwortet: Orgie!“). Ferner wird im Vers 64: „Stín hanby plašíc světlým paprskem!“ („der Schatten der Schande fürchtet sich vor dem hellen Licht“); der erste Schritt zur Läuterung thematisiert. Vrchlický beschreibt die Angst, die ein erster Anflug von Reue ist, und spielt damit subtil auch auf die Angst vor dem Lichtstrahl (oder dem Blitzstrahl!) eines strafenden Gottes an. Der Vers 69: „Ó rci, kde jsou ti strážci edenu?“ (O sag, wo sind die Wächter Edens?); ist ein Hilferuf um Schutz vor ihrer traurigen Vergangenheit. Dieser Ausruf ist zugleich ein weiterer Schnittpunkt der episch-lyrischen Gedankenwelt Vrchlickýs und ein Kontrast zwischen Ungewißheit (Schatten) und Sicherheit (Licht). Auch eine philosophische Interpretation als Skepsis und eine psychologische als Unsicherheit oder Angst ist möglich[176].

In dem Vers 95: „Ó spi jen dále! spi jen, Marie [...]“ („Oh schlaf ruhig weiter Maria...“) klingt die Aufforderung zu ruhigem Schlaf vollkommen anders. Jeder Zweifel und jede Angst sind vorbei; der ruhige Schlaf möge sie auch weiterhin in traumloses Dunkel tauchen.

Der Höhepunkt des Gedichts liegt meiner Auffassung nach im Vers 99: „dí k Otci světla: Vyřkni nad ní soud!“ (Sagt zum Vater des Lichts: Halte dein Gericht über mich!).
Dieses Urteil wird im Abgesang der dritten Strophe indirekt geschildert. Dort wird von einer stillen Stube erzählt, dem ruhigen Atem der Gerechtigkeit und insgesamt der Eindruck von Zufriedenheit mit dem neuen Leben als Eremitin erweckt. Im Vers 96 „[...] tvé krásy anděl křídla rozepjav [...]“ (Der Engel breitet seine Flügel über deine Schönheit.) wird die Vergebung durch den von Gott geschickten Engel mit einem schönen Bild bestätigt.

---

[176] Vgl. Součková, Milada: The Parnassian Jaroslav Vrchlický. 1964, S. 132

V Zrcadle

Das ebenfalls aus diesem Zyklus stammende Gedicht heißt „V zrcadle“[177] (Im Spiegel) und ist die unmittelbare Forsetzung des zuvor behandelten Gedichtes „Ještě spí“. Es umfasst drei atypische Strophen mit 139 Verszeilen. Die Verse sind überwiegend zehnsilbig (fünfhebig) und jambisch (ohne Endreim)[178]. Vrchlický verwendet als Stilmittel in seinem Gedicht zum Beispiel Inversionen: „[...] těch vábné krásy snících rozvalin [...]“ (Vers 3), „a v zrcadlo jak znova pohledla“ (Vers 118) oder „[...] a v placké tísni zvedla závoj svůj.“ (Vers 120).

Dieses dritte Gedicht aus dem Zyklus zeigt – ähnlich wie das bereits besprochene Gedicht „Sfinx a žena“ – eine Mischung ägyptischer und christlicher Symbolik. „Eden“ und „Engel“ sind zum Beispiel in der christlichen Begriffswelt beheimatet. Begriffe wie „Schlaf“, „Nektar“, und „Wächter“ haben hingegen eher einen Bezug zum alten Ägypten, wenn man ihre Bedeutung etwas ausweitet. Der Schlaf könnte zum Beispiel als Symbol für den Tod stehen, der in Ägypten eine große Rolle gespielt hat. Der Nektar könnte mit dem Honig, der in der ägyptischen Kultur eine nicht unbedeutende Rolle spielte, in Verbindung gebracht werden. Der Wächter könnte mit der Sphinx assoziiert werden, der oft in der ägyptischen Kultur die Funktion eines Wächters innehatte.

Das Gedicht enthält nur wenige romantische, aber mehr surrealistische Elemente, wie zum Beispiel auch die berühmtem St. Petersburger Novellen Gogols[179]. Schon der Titel des Gedichts „Im Spiegel“ ist ein solches surreales Konstrukt, weil es die Wirklichkeit virtuell abbildet und insoferne über die Realität hinausgeht. Der Spiegel dient in diesem Gedicht als Medium der Gefühle der Protagonistin Maria Aegyptiaca.

---

[177] Vrchlický, Jaroslav: Mythy, Cyklus Druhy. J. Otto, v Praze, 1918, S. 136–140

[178] Jambische Verse sind in der tschechischen Lyrik selten anzutreffen. Ein Beispiel für ein – als jambisch aufzufassendes – Gedicht von Vrchlický ist hier zu finden: „Vezměme si na př. jambické verše Vrchlického ze sbírky »Bozi a lidé«, (pův. vydání, str. 299):
Mé nové muky | začly později.
Tlum nových zatím | povstal nadějí,
však bázeň za nimi | a hrůza zas,
zda nezrodíš se | v osudný ten čas?“ Král, Josef (2015): České jamby. Akademie věd ČR,, http://naserec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=147 (15.09.2015)). Weitere Beispiele sind auf dieser Seite zu finden.

[179] Etwa in der Novelle Nevskij Prospekt.

Das Gedicht schließt unmittelbar an das vorige Gedicht „Ještě spí“ an. Die Verse 1 und 2 schildern die Stimmung von Maria Aegyptiaca unmittelbar nach dem Aufstehen, in dem sie sich noch in einem vom Traum behafteten Dämmerzustand befindet. Der Traum macht sie auf ihre verführerische Ausstrahlung und ihre weiblichen Reize aufmerksam und warnt daher auch vor neuerlicher Sünde. Der Kontrast zwischen dem sinnlichen und sündigen Leben und den moralischen Konsequenzen dieses Lebens macht ihr immer noch zu schaffen. Wenn sich Maria im Spiegel betrachtet, spürt sie schmerzlich den Gegensatz zwischen äußerer Schönheit und innerer moralischer Hässlichkeit.

Das Gedicht ist eine Mischung aus Gedankenlyrik und erzählerischen Elementen. Der Blick in den Spiegel löst Gedanken und Gefühle aus, vor allem Ängste und Unsicherheit. In den Versen 48 und 49 kommt dies meiner Ansicht nach zum Ausdruck: „[...] a zachvěla se prudce. – V zrcadle/ svou uzřela tvář – ale bylo jí [...]“. Weiter kann man auch sagen, dass diese Gefühle der Angst und Unsicherheit wahrscheinlich auch Merkmale ihres früheren Lebens sein könnten. Das frühere Leben, das sie ohne Gott gelebt hat, wird nun mit dem Licht Gottes, das zum Beispiel in Vers 112 als „bilý svit“ bezeichnet wird, konfrontiert. Das Wort „bilý“ (weiß) ist ein Adjektiv, das den Aspekt der Reinheit Gottes untermalt. Man könnte annehmen, dass sie noch Scheu vor diesem Licht empfindet, weil sie ihren Läuterungsprozess noch nicht vollendet hat, besser gesagt sich erst in den Anfangsstadien dieses Prozesses befindet. Dies wird durch den Inhalt im ersten Teil vom Vers 114: „jí bodal v dusi; [...]“ untermauert. Dieses Bild bezieht sich im Übrigen auf das weiße Licht, da das weiße Licht sie in ihrer Seele juckt bez. kneift.

Ferner weisen auch die Verse 117–120 auf ihre Hast und ihre Angst hin. In den Versen 117–120 dreht sie sich mit einem Schrecken um, und als sie sich wieder im Spiegel anschaut, fürchtet sie sich vor ihrer eigenen Schönheit und drückt ängstlich ihren Schleier, nachdem sie sich erhoben hat, an sich.

Im Vers 124: „dál stopovala v zrcadle svou tvář.“; ist wieder eine weitere Verunsicherung Maria Aegyptiacas wahrzunehmen, weil es zwischen ihr und dem Spiegel eine Distanz gibt, die durch das Wort „dál“ (weit, fern) ausgedrückt wird. Trotz der Entfer-

nung zwsichen ihr und dem Spiegel bleibt sie vor ihm stehen, um ihr Antlitz zu betrachten. Folglich kann man sagen, dass die Entfernung nicht nur an ihre Unsicherheit und Ängstlichkeit gekoppelt ist, sondern auch auf ihre innere Zerissenheit anspielt. Dies tritt auch schon früher im Vers 108:„Číms posud byla? Hřímal hlas ten v ní.“ in Erscheinung, da anscheinend eine Stimme in ihr, wahrscheinlich ihr Gewissen, sie fragt womit sie bisher war. Der bisherige Lebenswandel trifft auf ihre angstvollen Gedankenen, der „Treffpunkt“ ist der Spiegel. Die Runzel, die Maria im Spiegel sieht, beginnt zu sprechen und Maria wendet sich angstvoll ab (Vers 132). Will die Runzel ihr sagen, dass sie alt wird? Oder ist sie nur die Erinnerung an ihr hässliches Leben?

Der Spiegel ist ein Objekt, das mehrere Ebenen beinhaltet: Realität, Metapher, Synketoche[180], Metonymie[181]. Die erste Ebene, die der Realität, zeigt das materielle Widerspiegeln von Marias Körper und ihrem Gesicht. Die zweite Ebene, die einer Metapher, zeigt in konzentrierter Form die Erinnerung an den bisherigen Lebenswandel. Die dritte Ebene, die der Synektoche, steht für das innere psychische Geschehen in Maria. Die vierte Ebene, die der Metonymie, symbolisiert in diesem Fall das kontrastierende Zweifache, den inneren Zwiespalt und die Zerrissenheit.

Der letzte Vers 139: „Tak v rose jitra chví se lilie.“ (Die Lilien zittern im Morgentau.) ist ein optimistischer Abgesang. Die letzten Reste der Nacht und des Traumes sind überwunden, der Morgen ist da. Das Wort „rose“ (Vers 139), das hier als Metapher und Metonomie fungiert, verweist auf Frische, Reinheit und einen Neubeginn. Das reflexive Verb „chvět se“ (zittern) symbolisiert die Unsicherheit und das Schwanken der Gefühle. Lilien als Blumensymbol sowohl für den Tod des Leibes und gleichzeitig für die Reinheit und den Beginn eines neuen (irdischen oder himmlischen) Lebens.

Vrchlický versucht mittels des legendären Marienmotives (Maria Aegyptiaca) seine Gedanken über Transzendenz zum Ausdruck zu bringen, wobei er nicht leicht Vereinbares (nämlich Transzendenz einerseits und Positivismus anderseits) zusammenfügt. Die epischen Elemente in diesem Gedicht verleihen ihm einen gewissen positivistischen

---

[180] Ein Begriff steht für einen anderen, wobei übergeordnete Begriffe durch einen untergeordneten oder vice versa ersetzt werden. Vgl. Nieke, Erdmute (2007): Religiöse Bilderbogen aus Neurupping: eine Untersuchung zur Frömmigkeit im 19. Jahrhundert. Europäische Hochschulschriften, Dissertation. Peter Lang, Frankfurt am Main, S. 80

[181] Seebold,Elmar: Kluge Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, De Gruyter, 2011, S. 619

Charakter, weil sie die Erlebnisse, Erfahrungen und persönlichen Emotionen der Hauptfigur (Maria Aegyptiaca) umreißen. Das stilistische Zusammentreffen von antiken und christlichen Symbolen könnte ein Indiz für sein differenziertes Weltbild sein.

Zusammenfassend kann man sagen, dass Vrchlický in seinem Gedicht „Ješte spí“ ein anderes vom Marienmotiv verwendet als Norwid. Vrchlický distanziert sich von dem kanonischen Bild der Maria und thematisiert den Legendenstoff der Maria Aegyptiaca, eine Figur, die vielleicht fiktiv ist und darum besser in die Welt der antiken Mythologie als in die Welt der Heiligen passen würde. Aber gerade der Weg von der Sünderin zur Heligen könnte auch ein Symbol für die Gnade Gottes sein.

8.4 Vergleich

Die ausgewählten Gedichte von Norwid haben im Gegensatz zu denen von Vrchlický, wenn man von seinem Sonett absieht, typische Strophen, mehr Endreime und bis auf das Gedicht „Do Najświętszej Panny Marii“ weniger Tropen. Norwids Gedichte sind sehr stark lyrisch geprägt und stellen einen Bezug des lyrischen Ichs zum jeweiligen Motiv her. Inhaltlich gesehen sind sie einem Gebet sehr ähnlich. Vrchlickýs Gedichte hingegen weisen wesentlich stärkere erzählerische Elemente auf (Erzähler statt einem lyrischen Ich). Hin und wieder wird der Fluss der Erzählung durch rhetorische Fragen unterbrochen; diese Fragen bilden aber gleichzeitig die Ambivalenz der Gedankenwelt des Dichters, wie es ganz typisch etwa der Schlussvers des Gedichts Kentaur: Co kentaur snil, snad nebylo snem přece? („Was der Kentaur geträumt hat, war vielleicht doch kein Traum?“); zeigt. Im allgemeinen haben die Gedichte Vrchlickýs teilweise den Charakter von Balladen, die Erzählung und Emotion verknüpfen. Norwid verbindet das Motiv Maria mit dem Medium des Gebetes und entfaltet es wie einen Fächer von wunderbarer Vielfalt. Jedes Attribut wird gemeinsam mit den anderen zu einem aufrauschenden Ruf nach der „Königin Polens“ gesteigert. Inhaltlich weicht Norwid nicht sehr vom kanonischen Bild ab, was auch auf Vrchlický zutrifft. In Norwids Gedichten hat das Marienmotiv eine essenzielle Bedeutung. Das gilt insbesondere für das monumentale Werk „Do Najswietszej Panny Maria“. Das Gedicht ist als „Marianische Litanei“ ein leidenschaftlicher Monolog des Glaubens an Gott und an Polen.

Vrchlickýs Marienmotiv spielt in den ausgewählten Gedichten zwar auch eine wichtige Rolle. Aber im Gegensatz zu Norwid nähert er sich dem Thema aus historischer Perspektive. Diese – das Leben der Maria Aegyptiaca – verwendet er als Ausgangspunkt für eine Wanderung zwischen Realität und Metaphysik. Für ihn ist der Weg das Ziel. So verknüpft Vrchlický das Motiv mit bildhaften Begriffen und Symbolen, wie: Schlaf, Traum, Spiegel, denen man eine philosophische und psychologische Bedeutung beimessen kann. In seinem Sonett „Ave Maria" steigert auch Vrchlický sich fast in eine religiöse, aber auch erotische Ekstase: „Můj duch se k tobě sklaní" [Mein Geist schmiegt sich an deinen (Vers 12)].

Norwids Marienmotiv ist eine inbrünstige Interpretation des Motivs der Heiligen Jungfrau als Beschützerin und Retterin Polens. Vrchlickýs Marienmotiv bezieht sich auf Maria Aegyptiaca, ein historisch, philosophisch und psychologisch deutbares Motiv des sündigen aber erlösten Wesens. Er zeigt den Wandel auf, zu dem ein Mensch – mit Hilfe Gottes und der Gottesmutter – fähig ist, oder einfach die Gnade Gottes erlebt. Vrchlický hat diesen Zyklus in einer bestimmten Phase seines Lebens geschrieben, in der er möglicherweise selber in einem solchen Wandel befangen war.

9 Das Narzissmotiv

In diesem Kapitel werden der historische Hintergrund und die Verwendung des Narzissmotivs in den von mir ausgewählten Gedichten behandelt. Das Narzissmotiv lässt interessante Interpretationen von philosophischen und pschologischen Themen zu, die beide Dichter beschäftigt haben.

9.1 Das kanonische Bild

Narziss (νάρκισσος), eine bekannte Gestalt aus der griechischen Mythologie, war der Sohn des Flussgotts Kephissos und der Naiade Leiriope[182]. Von seinem Namen Narziss leiten sich Narzissmus und Narzisse ab[183]. Die Selbstliebe des Narzisten, wie sie klassisch Sigmund Freud beschrieb, kommt in vielen Schattierungen vor; sie reichen von weit verbreiteter „normaler" menschlicher Eitelkeit und Geltungsbedürfnis bis zu einem Krankheitsbild[184].

Ein Gemälde von Caravaggio zeigt eindrucksvoll, wie sich Narziss liebevoll über sein Spiegelbild neigt. Im Lexikon der Mythologie wird der Kern des Mythos von Narziss so dargestellt und auch die Herkunft des Blumennamens erklärt[185].

> „Narkissos jedenfalls wurde von den Göttern für seine grausame Lieblosigkeit schwer gestraft. Als er sich über eine Quelle beugte, sah er darin sein Spiegelbild und verliebte sich so sehr in dieses, – daß er, von unstillbarer Sehnsucht ergriffen, nicht mehr fähig war, sich von seinem Platz zu bewegen und an Erschöpfung sterben mußte. Im Tode wurde er in die Blume Narzisse verwandelt, die seitdem seinen Namen trägt."

---

[182] Vgl. Richter, Gert/Ulrich, Gerhard: Lexikon der Mythologie, Götter, Helden, Helige von A bis Z, 1998, S. 210

[183] Vgl. Richter/Ulrich, 1998, S. 210–211

[184] Butzer, R. (2014). Narzissmus. In: M. A. Wirtz (Hrsg.), Dorsch – Lexikon der Psychologie (17. Aufl., S. 1145). Bern: Hans Huber. Aus tiefenpsychologischer Sicht gibt es mehrere Interpretationen. Sigmund Freud sieht im Narzissmus eine obligatorische Übergangs- und Entwicklungsphase, die von der Selbstliebe (eben dem Narzissmus im Sinne eines großartigen Bildes der eigenen Vollkommenheit und nahezu unbegrenzten Selbstliebe) zur Objektliebe (der Liebe zu anderen) führt.

[185] Vgl. Richter/Ulrich, 1998, S. 210

9.2 Norwid

Narcyz

Norwid verwendet das Narzissmotiv im Gedicht „Narcyz“, von dem es zwei Versionen gibt, eine unredigierte und eine von Norwid redigierte. In der redigierten Version werden bestimmte Aspekte anders betont, wodurch Norwid den Sinn leicht verändert hat. In dieser Arbeit wird die redigierte Version analysiert und interpretiert, der eine deutlich religiösere Symbolik innewohnt. Dieses Gedicht ist relativ kurz; es umfasst drei Strophen zu je vier Versen. Die Verse sind achtsilbig, vierhebig und trochäisch. Die Verse aller drei Strophen weisen einen Kreuzreim auf. Es kommen nur weibliche und reine Reime vor. Hervorzuhebende Stilmittel sind Frage(n) (Vers 3), Metapher (Vers 3) und Klimaxen zum Beispiel (Vers 5 bis 6). Das Gedicht enthält sowohl erzählerische Elemente als auch reflexiv-philosophische Gedanken.

Das Gedicht beginnt mit Narziss; er betrachtet sich im Wasserspiegel und stellt sich zwei Fragen: „C ó ż? nad Grecję (bo c ó ż nade mnie)...“ [Steht etwas über Griechenland? Könnte es denn (gar) etwas über mir geben?[186]] – Vers 2 und 3. Griechenland („Grecja“) steht hier als Symbol für die höchststehende europäische Kultur. Zu dem symbolträchtigen Begriff „Grecja“ schreibt der Kommentar[187]. „Na marginesie swego głównego wywodu poeta dotknął jeszcze przyczyn megalomanii narodowej: „C ó ż? nad Grecję. — Bo c ó ż nade mnie?“ [Steht/Gibt es etwas über Griechenland. – Könnte es denn etwas über mir (Stehendes) geben?] Schon im Gedicht „Centaury“ setzt sich Norwid mit der Frage auseinander, wie denn die griechische Kultur eigentlich einzuschätzen sei. Ist sie wirklich fortschrittlich? Oder haftet ihr etwas Primitives an, wie es im Gedicht den Anschein hat? Aber in diesem Fall ist die rhetorische Frage des Narziss wohl nur ein Sprungbrett für die wirklich allein entscheidende Frage: Gibt es irgendetwas, das ich mehr lieben könnte als ich mich selbst?

Im nächsten Vers 4 erscheint nun Echo. Sie beantwortet in der zweiten und dritten Strophe seine Fragen mit dem Hinweis auf die unerschöpfliche Schönheit der griechischen

[186] In der Übersetzung wurde das fehlende Prädikat ergänzt.
[187] Cyprian Norwid: Wiersze, Dodatek Krytyczny. Band II, Warszawa, 1966, S. 771

Kultur und seiner Gestalt, die aber beide ein väterliches (eigentlich: Gottes) Geschenk sind. Kein Mensch soll sich selber zu stark erhöhen oder zu sehr überschätzen, sondern demütig bleiben, könnte die zeitgemäße Botschaft lauten. Aber: Ist es die verliebte Nymphe oder schon das ferne Echo, die/das da spricht? Ist Narziss schon so von allem außer ihm selbst abgekoppelt, dass er seine von ihm verschmähte Verehrerin nur mehr als vage Erinnerung erlebt und nicht als gegenwärtige Gestalt? Der Kontrast zwischen dem selbstverliebten Narziss und seiner demütigen nahen aber doch fernen Echo deutet schon das tragische Ende an. Ich meine, dass Norwid – wie auch schon sonst wo – diese Unklarheit bewußt herbei führt („trobar clus“).

Die dritte Strophe beinhaltet eine Synthese und die Schlussfolgerungen. Die Strophe kann als inhaltlich-symbolische Wiederholung der zweiten Strophe angesehen werden, in der dieselben Themen nochmals aufgegriffen werden. Zuerst wird die schöne Gestalt des Narziss beschrieben. Norwid wählt das im Wasser zitternde Bild, um die Vergänglichkeit der Schönheit anzudeuten. Gleichzeitig symbolisiert dieses Zittern auch die vage Wirklichkeit und die unsichere Wahrheit aller Dinge. Narziss schaut zwar als Mensch ins Wasser, aber das reflektierte Bild kommt von der Sonne. So wurde es ja auch von Echo in der dritten Strophe im Vers 11 gesagt: „Zwierciadlaność pochodzi z słońca[188] [...]“ Die Sonne ist hier Symbol einer höheren transzendenten Sphäre. Diese höhere Ebene wird im Schlussvers nochmals direkt angesprochen: „I jedynie dno ma – ojczyste“. Das väterliche Fundament, „das Licht Gottes“[189], kann als höchstmögliche Ebene (d. i. der christliche männlich-väterliche Gott) gedeutet werden. Der Kommentar schreibt zu dem Schlussvers:

> Norwid podjął w tym wierszu stale zaprzątający go problem ojczyzny (por. komentarz 164), tym razem rozróżniając w jej pojęciu element ziemski (realny) oraz boski (idealny), i udowadniając, że samopoznanie (tu nawet: samouwielbienie) człowieka jest uwarunkowane tym właśnie drugim pierwiastkiem, jako przyczyną ‚zwierciadlaności‘[190].

[188] Hausbibel: Einheitsübersetzung, Altes und Neues Testament, mit Bildern von Erich Lessing. Herder, Freiburg im Breisgau, 2003, Die Psalmen 84,12, S. 656
[189] Vgl. ebd., Matthäus 5,14–16, S. 1086; Die Psalmen: Psalm 36,9, S. 630; Timotheus 6,16, S. 1337
[190] Cyprian Norwid Wiersze, Dodatek Krytycny. 1966, S. 771

Laut diesem Kommentar kann die erste Hälfte des Schlussverses „I jedynie dno ma [...]“ als die reale Welt interpretiert werden. Die zweite Hälfte des Verses „[...] – ojczyste“ ist die ideale beziehungsweise göttliche Welt; sie bedingt die Realität einschließlich der Wahrnehmungen (Spiegelbilder), und des Denkens (Reflektionen) der Menschen. Narziss ist der beengte Mensch, der nicht einmal über sich selbst hinaus denken und leben kann; Echo weiß beide Sphären, die irdische wie die göttliche, zu verbinden.

Norwid hat als Patriot eine politische Vision im Kopf und im Herzen mit sich getragen. Er sieht die Realität Polens in ihrer Beengtheit und Unfreiheit möglicherweise gleich wie ein zittriges Bild, das schließlich zum Tod der Nation führen würde. Meint Norwid hier die Wankelmütigkeit des polnischen Volkes? Hindert diese die Befreiung – mit Hilfe Gottes? Das ist ein Gedanke, der nicht ganz von der Hand zu weisen ist. Sicher ist aber die Botschaft: Der Mensch muss sich öffnen und darf sich nicht in einer narzistischen Nabelschau entseelen. Echo ist ein guter Geist, der daran erinnert, dass ein höheres Wesen (Gott) der Ursprung allen Lichts und Lebens auf der Welt ist.

9.3 Vrchlický

Narcis

Das Gedicht „Narcis“[191] ist ein klassisches Petrarca-Sonett. Dieses Sonett[192] ist eine Variante des zweiten Petrarca-Typus. Das Reimschema des Sonettes ist ABBA–ABBA–CDC–EDE. Das bedeutet, dass die beiden Quartette umarmende Reime, und die beiden Terzette einen Schweifreim haben[193]. Die Verse des Sonettes haben ausnahmslos weibliche Reime. Im Vers 4 kommt sogar ein identischer Reim vor, nämlich: „[...] ženy [...]“. Der identische Reim wird hier wahrscheinlich bewußt zur Auflockerung des Reimschemas verwendet.

In seinen Quartetten beschreibt Vrchlický die mythologische Figur des Narziss und die ihn umgebende Natur. In den Terzetten behandelt er das Verhältnis eines/des Dichters

[191] Vrchlický, Jaroslav: Dojmy a Rozmary. J. Otty, v Praze, 1919, S. 36
[192] Vgl. Kemp, Friedhelm: Das europäische Sonett. Band II, Wallstein Verlag, München, 2002, S. 41
[193] Vgl. Gfrereis, Heike: Grundbegriffe der Literaturwissenschaft. 1999, S. 182

zu seiner seelischen Wirklichkeit. Die Beschreibung von Narziss in den beiden Quartetten ist die These, die Schildering der Empfindungswelt in den Terzetten die Antithese. So wird indirekt auch (das) Echo in das Sonett aufgenommen, als liebende Antithese zum lieblosen Narziss.

Das Narzissmotiv ist Hauptmotiv; der Nebengedanke der dichterischen Liebe zu seinem Lied oder Gedicht gewinnt aber unter dem Eindruck des „[...] odlesk [...]“ („Spiegelung“) in Vers 8 eine eigene, besondere Wichtigkeit. Die Spiegelung der eigenen Wirklichkeit des Dichters wird zum schöpferischen Akt. Die Selbstliebe des Narziss wird durch die schöpferische Reflektion der Welt durch den Dichter, der sein Werk – und damit bis zu einem gewissend Grad sich selbst – liebt und lieben darf.

Vrchlickýs Narzissmotiv orientiert sich sehr am kanonischen Bild[194]. Zum Beispiel wird im ersten Quartett lebhaft beschrieben, wie Narziss die märchenhafte Schönheit seines Spiegelbildes genießt und vor unseren Augen ausbreitet. Im zweiten Quartett jedoch wird durch die Antithese des Denkens und Dichtens – und der Liebe des Dichters zu seinem Lied – die Orientierung am kanonischen Bild beendet. Hier befasst sich der Dichter dann ausschließlich mit seinem eigenen seelischen Prozess der Reflektion.

Resümierend kann man sagen, dass die These des Sonetts das typische Narzissmotiv repräsentiert. Vrchlický führt mit einer Gegenüberstellung von Subjekt- und Objektliebe (These und Antithese) einen neuen lyrischen Gedanken ein. In der Synthese werden beide Thesen zwar miteinander vereint, aber der Antithese wird der Vorzug gegeben. Darum erscheint im Schlussvers das „lyrische Du“[195], das in diesem Fall den Gesang manifestiert, zum ersten und letzten Mal.

---

[194] Vgl. Roscher, W., H. : Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Band III, 1897–1909, Sp. 10 – 22

[195] Es handelt sich um eine interessante Abwandlung des lyrischen Ich. Der Dichter wendet sich an sein Gedicht („v tvůj květ...“) und lässt es für ihn sprechen! Siehe auch, Coenen – Mennemeier Brigitta, Das lyrische Du: Funktionen und Variationen einer poetischen Sprechsituation. Peter Lang, Frankfurt, 2004

9.4 Vergleich

Norwids „Narcyz“ ist im Vergleich zu Vrchlickýs „Narcis“ etwas kürzer und vom Strophenaufbau anders, da Norwids Gedicht drei vierzeilige Strophen umfasst und Vrchlickýs zwei Quartette und zwei Terzette. Norwid bedient sich im Gegensatz zu Vrchlický etlicher Klimaxen, die beide drei Begriffe beinhalten: In der ersten den fremden Menschen, Griechenland und Narziss; in der zweiten Licht, Wolken und Nebelschwaden. Norwids Gedicht enthält mit den Fragen von Narziss und der Antwort Echos ein Element der Gedankenlyrik, das philosophisch, psychologisch und auch religiös interpretiert werden kann.

Vrchlickýs Gedicht ist dagegen in drei Abschnitte mit erzählerischem Charakter gegliedert. Er bedient sich im Vers 9 („[...] v ducha moře bezdná [...]“) einer bildreichen Sprache und wandelt den Gedanken der Selbstliebe des Narziss zur Liebe des Dichters zu seinem Werk um. So wird Narziss zum Symbol für den Dichter, der nicht sich selbst, sondern sein Werk selbstverzehrend liebt und darin gleichsam vergeht. Gleichzeitig schwingt der Gedanke mit, dass der Dichter und jeder Künstler sich selbst in seinem Werk spiegelt und wohl auch dieses, sein eigenes Bild, liebt.

Norwids Motivumsetzung orientiert sich wie Vrchlickýs am kanonischen Bild. Im Unterschied zu Vrchlický hat bei Norwid das Narzissmotiv einen direkten Bezug zu einem weiteren Motiv, dem der Echo. Der kurze lyrische Austausch von Frage und Antwort ist eine klare und direkte Kommunikation. Das Gedicht endet mit dem Hinweis, dass alles von Gott kommt („[...] ojczyste.“). Bei Vrchlický gibt es zwar nur ein Motiv (Narziss), doch wird dieses in einer doppelten Form „gespiegelt“, nämlich am Ich des Dichters und an seinem Werk. Das ist weniger klar, zeigt aber die schillernde Intellektualität Vrchlickýs und seine kluge Interpretation des Narzissmotivs in der Erweiterung von der Selbstliebe zur Liebe des Dichters zu seinem Werk. In den letzten zwei Versen des Sonetts: „[...] on neví, v květ že vzplálo, po čem touží,/v tvůj květ, o písni, s nesmrtelnou vůní!“; wird dies sehr schön in bildreicher Sprache ausgedrückt. Hier wird auch klar, dass *sein* Lied auch für Vrchlický eine sehr besondere Sache ist.

10 Zusammenfassung der Ergebnisse

10.1 Allgemeines

Das Ziel dieser Arbeit war die vergleichende Analyse und Interpretation von Motiven aus der antiken Mythologie und der christlich-jüdischen Tradition und ihrer Symbolik im Werk von Norwid und Vrchlický. Gemeinsamkeiten und Unterschiede bei der Rezeption dieser Motive und ihre Relevanz sollten unter Berücksichtigung der historischen und politischen Realität und anderer Einflüsse auf die Dichter und ihr lyrisches Werk untersucht werden. Es zeigte sich, dass es zwischen den beiden Dichtern bedeutsame Unterschiede, aber auch Gemeinsamkeiten in der Verwendung von Motiven und ihrer Symbolik gibt. Die wichtigsten Ergebnisse dieser Untersuchung werden nun kurz nochmals im Vergleich beider Dichter zusammengefasst.

Norwid ist sehr stark von seiner persönlichen und nicht gerade glücklichen Existenz als Emigrant mit einer ungestillten Liebe zur polnischen Heimat geprägt. Das zeigt sich natürlich auch in seinem Werk. Die historische und politische Realität Polens lässt ihn um Schutz und Erlösung seiner Nation bitten und das mit leidenschaftlicher religiöser Inbrunst. Das Motiv der Jungfrau und Gottesmutter Maria steht klar im Mittelpunkt dieses patriotischen und politischen Kopfes, der gleichzeitig ein starkes religiöses Gefühl und einen großen Glauben besitzt. Maria als Königin Polens, das ist wohl die klarste Aussage zur erflehten Befreiung der Polen als geteiltes Land mit Gottes und der Jungfrau Hilfe. Die antiken Motive verwendet er meist als Medium der Reflexion über gesellschaftliche und kulturelle Probleme. Norwid ist für mich der Kämpfer „für Gott und Vaterland“.

Auch Vrchlický verbrachte Zeit im Ausland, doch spielt die nationale Frage bei ihm keine dominierende Rolle. Das hängt auch mit der stabileren politischen Lage des damaligen Böhmen zusammen. Das Land hatte zwar nicht die gleiche Stellung innerhalb der Habsburger Doppelmonarchie erreicht wie Ungarn; es war dennoch anders als Polen seit langer Zeit ein integrierender Teil eines funktionierenden Staatsgebildes. Bei Vrchlický ist es nicht so klar, welches Motiv im Zentrum steht. Die von ihm verwendeten Motive und ihre Verarbeitung lassen sich eher in einen gesellschaftspolitischen und

subjektiven Zusammenhang einordnen. Als Intellektueller mit akademischer Ausrichtung denkt er auf verschiedenen Ebenen und mit interessanten Perspektiven über die Kultur und Bildung der Menschen und ihre psychologischen Probleme nach. Jedem seiner Motive gibt er eine psychologische und mehrschichtige Deutung. Das zeigt sich unter anderem im wiederkehrenden Tandem von Traum und Wirklichkeit. Man könnte Vrchlický als „aufgeklärten kosmopolitischen Humanisten“ bezeichnen.

10.2 Vergleich der Motive und ihrer Umsetzung

Norwid zeigt mit dem Kentaurenmotiv**,** das nur im Titel des Gedichts erwähnt wird, die Ambivalenz zwischen Gut und Böse, Wissen und Ignoranz auf und weist insbesondere auf die Zerrissenheit der menschlichen Kultur hin. Die Frage in diesem schwierig zu interpretierenden Gedicht ist, ob eine verwilderte Kultur die Menschheit weiter bringt? Können „Barbaren“ denn überhaupt zwischen dem rechtschaffenen Gottgefälligen und einer Herrschaft ohne Gott unterscheiden? Nein, aber es ist ihnen gleich! Norwid packt seine Kulturskepsis in diese Ambivalenz der Kentauren als Wesen halb Tier, halb Mensch. Aber es bleibt letztlich ungewiss, wie sehr er die Unkultur beklagt und den Menschen zwischen Gut und Böse eher in der Hölle als im Himmel sieht.

Vrchlický zeigt mit dem Kentaurenmotiv den Konflikt oder auch die Verwischung zwischen Traum und Wirklichkeit auf. Nach einem bildreich beschriebenen „schrecklichen Wüten“ der Kentauren weckt eine Dryade einen schlafenden Kentauren; er hat vom Geschehen davor geträumt und erwacht von ihrem Ruf „Liebe!“. Wie soll er darauf antworten? Ist diese Welt und das Geschehen nun ein Traum oder ist der Traum diese Welt? Diese in der Philosophie und Kunst oft gestellte Frage muss unbeantwortet bleiben. Genau so wie die Frage, ob nun der Kampf oder die Liebe das Leben beherrscht.

Das Sphinxmotiv wird von Norwid in mehrfacher Bedeutung verwendet. Es bildet die Schwelle zwischen dem Verborgenen und dem Klaren. Im Gedicht „Sfinks 1“ steht die Sphinx als Wächterin über dem Grab des Archimedes, die nur im Titel des Gedichts vorkommt. Archimedes verkörpert wegen seiner bahnbrechenden Entdeckungen (Archimedesprinzip, Archimedesschraube) das Wissen ganz allgemein. Die Sphinx ist die Bewahrerin dieses Wissens und seiner Rätsel. Die Menschen sehen, dass es Zeit zum

Aufbruch ist, und die Macht der „Majestät“ (des Adels) wird von der Masse des Volkes überwunden. Und die Sphinx wacht rätselhaft über diesen etwas verrätselten Aufstand, der im Vers 7 verschleiert angedeutet wird.

Im Gedicht Sfinks 2 symbolisiert die Sphinx die schicksalshafte Herausforderung des Menschen an wichtigen Weggabelungen des Lebens. „Der arme Mensch“ ist die richtige Antwort auf das Rätsel des Lebens, wie auch bei Sophokles König Ödipus das richtige Wort „der Mensch“ Ödipus vor dem Erwürgen durch die Sphinx, aber nicht vor einem tragischen Schicksal später bewahrt. Der Mensch muss dieses Leben allerdings durch Lernen und Arbeit meistern, ist die Botschaft Norwids, er muss sich entwickeln und bewähren. Die Sphinx verschont den, der diese Wahrheit kennt und die richtige Wahl trifft.

Vrchlický verbindet das Motiv Sphinx einmal mit dem historischen Denkmal Memnons, das der Legende nach klagende Töne von sich geben konnte. Im Gedicht „Der letzte Gesang der Sphinx“ besingt die Sphinx das Jesukind, und die „gesamte Menschheit singt mit mir“. Die Jungfrau Maria und Josef ruhen, von der Sphinx vor den Gefahren (den brüllenden hungrigen Löwen) beschützt. Das Kind (Jesus) lauscht glücklich in der Wüste unter dem gestirnten Himmel, deren Herde von Sternen Orion nach Hause führt. Die gesungene Frohbotschaft ist gleichzeitig Abschied von der heidnischen Vergangenheit, darum wohl der Titel des Gedichts.

Im zweiten Gedicht „Sfinx a žena“ wird die Sphinx als gute Behüterin dargestellt, die der ägyptischen Maria Schutz in der nächtlichen Wüste bietet, wiederum vor einem brüllenden Löwen, der hier ihre Vergangenheit andeuten dürfte. Die Sphinx ragt halb aus dem Sand und schweigt. Der Dämon der Einsamkeit wird zu einem traurigen Engel, der ihr zuruft [...]jenž místo »zoufej!« volal »důvěřuj!«“ (Der (Engel) rief statt „Verzweifle“, „Vertraue!“). Der Dichter lässt offen, wie man diesen Gegenssatz auflösen kann. Ich meine, dass unter dem Schutz der Vertrauen spendenden Sphinx die Verzweiflung Marias verblasst und das Vertrauen (in Gott) die Oberhand gewinnt.

Bei Norwid ist das religiöse Marienmotiv ein einziges Ave Maria als Huldigung der Jungfrau und Gottesmutter Maria. Das erste Gedicht „Maryjo, Pani Aniołów“ sieht Ma-

ria als Herrin der Engel und preist sie nach dem Muster des Sonnengesangs des Franz von Assisi. Neben der Lobpreisung wird hier auch die politische Dimension eröffnet, wenn der Dichter um die „Auferstehung der polnischen Krone“ bittet. Auch „ó moj psalm“ gleicht einem inbrünstigen Gebet und erbittet die Hilfe der Jungfrau Maria und anderer heiliger Frauen, damit die Menschheit menschlicher wird. Unter den drei ausführlich analysierten Gedichten steht das nach dem Vorbild der lauretanischen Litanei verfasste „Do Najswiętszej Panny Marii“ einzigartig da. Es preist Maria zum Beispiel als Mutter der Gnade, Jungfrau, Gefäß der Frömmigkeit, Sitz der Weisheit, Herrin der Engel, Königin des Himmels und zuletzt als „Königin Polens“. Wie schon früher gesagt ist diese enorme Steigerung als politisches Manifest mit religiösem Hintergrund zu sehen.

Vrchlický verwendet das Marienmotiv einmal als das dem kanonischen Bild entsprechende der Jungfrau Maria, die er mit einem dreimal wiederholten Ave Maria preist. Das Gebet versetzt die Glocke in Schwingungen. Die Beziehung des lyrischen Ich zu Maria wird wenigstens spirituell zur Vereinigung mit Maria („Můj duch se k Tobě sklání [...]“ (mein Geist schmiegt sich an deinen). Das Gedicht „Ještě spí“ wandelt das Marienmotiv in ein Motiv der Bekehrung der Maria Aegyptiaca mit Marias (nur legendarisch belegter) Hilfe. Maria Aegyptiaca wird als sündiger, zweifelnder, angstvoller aber zuletzt durch den Glauben erlöster Mensch zu einer der heiligen Frauen wird, die der Jungfrau Licht auf den richtigen Weg gebracht hat. Die Vergebung ihrer Sünden überbringt ein von Gott geschickter Engel, der zum Beispiel im Vers 90 („[...] nevinnosti anděl uražen [...]“ (Der Engel der Unschuld ist verletzt.) vorkommt. Im Gedicht „V Zrcadle“ finden sich viele psychologische Ansätze, die in schönen Bildern wie zum Beispiel im Vers 139: „[...] v rose jitra chví se lilie.“ (Die Lilien zittern im Morgentau) die Ängste und Zweifel der Maria beschreiben. Der Spiegel spielt in diesem Gedicht eine wichtige Rolle als Reflektor vergangener Erinnerungen, ihrer Verarbeitung und ihrer inneren Zerrissenheit.

Norwid hat das Narzissenmotiv in zwei Fassungen eines Gedichts behandelt. Er wählt das im Wasser zitternde Bild, um die Vergänglichkeit der Schönheit anzudeuten. Gleichzeitig symbolisiert dieses Zittern auch die vage Wirklichkeit und die unsichere Wahrheit aller Dinge. Narziss schaut zwar als Mensch ins Wasser, aber das reflektierte

Bild kommt von der Sonne. So wurde es ja auch von Echo am Ende der dritten Strophe gesagt: „Zwierciadlaność pochodzi z słońca[196] [...]“ (Die Spiegelung kommt von der Sonne.). Die Sonne ist hier Symbol einer höheren transzendenten Sphäre. Diese höhere Ebene wird im Schlussvers nochmals direkt angesprochen: „I jedynie dno ma – ojczyste“. Das väterliche Fundament, „das Licht Gottes“[197], kann als höchstmögliche Ebene (d. i. der christliche männlich-väterliche Gott) gedeutet werden. Das Narzissmotiv verweist auf die Selbstliebe des Menschen, der den göttlichen Ursprung aller Dinge verneint und daran zugrunde geht. Norwid hat als Patriot eine politische Vision im Kopf und Herzen mit sich getragen. Er sieht die Realität Polens in ihrer Beengtheit und Unfreiheit möglicherweise gleich wie ein zittriges Bild, das schließlich zum Tod der Nation führen würde. Meint Norwid hier die Wankelmütigkeit des polnischen Volkes? Hindert diese die Befreiung – mit Hilfe Gottes? Das ist ein Gedanke, der nicht ganz von der Hand zu weisen ist. Sicher ist aber die Botschaft: Der Mensch muss sich öffnen und darf sich nicht in einer narzistischen Nabelschau entseelen. Echo ist ein guter Geist, der daran erinnert, dass Gott der Ursprung allen Lichts und Lebens auf der Welt ist. Das Narzissmotiv verweist auf die Selbstliebe des Menschen, der den göttlichen Ursprung aller Dinge verneint und daran zugrunde geht.

Bei Vrchlický ist das Narzissmotiv in seiner vollen psychologischen Vielfalt präsent. Am Ende ist die Liebe des Künstlers (Dichters) zu seinem Werk die Überwindung der narzistischen Selbstliebe, weil sie das Selbst und das Werk des Selbst vereint. Narziss sieht nicht mehr in narzistischer Selbstliebe sein ihn verzehrendes Spiegelbild, sondern das von oben kommende Werk des Lichts; eine wunderbare Verwandlung der Eigenliebe in die Liebe des Dichters für seine Kunst.

Diese antiken und religiösen Motive werden bei Norwid und Vrchlický zum Teil ähnlich, zum Teil – auch extrem – unterschiedlich umgesetzt. Beide Dichter orientieren sich am kanonischen Bild und verändern das Wesen der Motive nicht. Sowohl Norwid als auch Vrchlický wurden erheblich von Komponenten eines antiken oder klassischen und eines christlichen Weltbildes beeinflusst. Die Auseinandersetzung mit diesen Werten in den Gedichten zeigt, dass beide Dichter ein klassisches Bildungideal hatten und

[196] Die Sonne ist hier ein Symbol für das Licht.
[197] „Denn Gott der Herr ist Sonne und Schild.“ Hausbibel: Einheitsübersetzung, Altes und Neues Testament, mit Bildern von Erich Lessing. Herder, Freiburg im Breisgau, 2003, Die Psalmen 84,12, S. 656

sich diese Bildung auch in ihrem Werk manifestiert. Gute Kenntnisse der griechischen und lateinischen Sprache können bei beiden Dichtern vorausgesetzt werden; ohne diese wäre zu ihrer Zeit eine Beschäftigung mit diesen Welten nicht möglich gewesen. Beide Dichter verwenden antike Strophenformen oder zumindest Abwandlungen davon.

Die Unterschiede zwischen den beiden Dichtern sind meiner Ansicht nach größer als deren Gemeinsamkeiten. Norwid bedient sich zumindest in den analysierten Gedichten häufiger einer philosophisch orientierten, religiösen Gedankenlyrik. Manche seiner Gedichte lesen sich wie ein Gebet. Das Gedicht „Do Najswiętszej Panny Marii“ ist ein Hymnus auf die Jungfrau Maria und ein leidenschaftliches Bekenntnis zu seiner polnischen Heimat. „O! Matko dobra, Polska Królowo! Módl się za nami!“ (O! Gute Mutter, polnische Königin, bitte für uns!).

Vrchlický hingegen schlägt in jedem der ausgewählten Gedichte oft einen erzählerischen Ton an. Er mischt aber auch Gedankenlyrik hinzu, wobei er sich nicht selten des Stilmittels der rhetorischen Frage bedient. So endet das Gedicht „Kentaur“ mit der Frage, „Co Kentaur snil, snad nebylo snem přece.“ (Was der Kentaur geträumt hat, war vielleicht doch kein Traum.) Oder im letzten Vers des Gedichts Narcis: „[...] o písní, s nesmrtelnou vůní.“ (O Lied mit dem unsterblichen Duft.)

Auch auf der formalen Ebene gibt es wesentliche Unterschiede. Norwid verwendet häufig typische Strophen mit ähnlichen Reimschemata und gleichem Aufbau. Vrchlický zieht atypische Strophen vor, welche weder gleichmäßige Reimschemata noch gleichen Aufbau besitzen. Vrchlický verwendet oft Waisen und Blankverse, Norwid nicht. Dafür bedient sich Norwid tendenziell häufiger diverser Stilmittel wie Metaphern, Klimaxen, Inversionen und Synekdochen.

Norwid schreibt gerne in einem rätselhaften Stil (trobar clus), den er meistens später durch die einfache Erklärung (trobar leu) enträtselt. Vrchlický wiederum drückt sich von Anfang an klarer aus als Norwid. Er verwendet mehr Bilder und Metaphern, die aber nicht immer leicht zu deuten sind. Ein Grund für diese Form des Ausdrucks könnte Vrchlickýs facettenreiches Weltbild sein, das unter anderem von Parnassismus und Symbolismus beeinflusst ist.

Norwids Motive sind thematisch in den Inhalt stark eingebunden. Er macht sie zum zentralen Thema, verknüpft bisweilen andere Motive (Nebenmotive) mit dem Hauptmotiv. Oft bilden die Motive untereinander einen Kontrast, der im späteren Verlauf eines Gedichtes aufgelöst oder auch im Raum stehen bleibt. Diese Kontraste sind der Ausdruck der speziellen Form von Norwids Gedankenlyrik.

Auch Vrchlickýs Motive sind inhaltlich eindeutig Hauptmotive. Sie sind nicht so sehr mit der Religion wie bei Norwid, sondern mit psychologischen und philosophischen Problemstellungen (wie Angst oder Liebe) verbunden, haben aber auch einen historischen Hintergrund. Diese vielschichtigen Ebenen bringen auch eine erzählerische Prägung seiner Lyrik mit sich. Die Motive und ihre Symbolik scheinen oberflächlich betrachtet nicht so verschlüsselt wie jene bei Norwid. Blickt man in die Tiefe, entdeckt man mystische Sphären, die eine breitgefächerte Interpretation erlauben aber auch erfordern.

Die Motive bei Norwid orientieren sich am jeweiligen kanonischen Bild. Es wird aber mit neuen Themen beziehungsweise Ideen religiöser und soziokultureller Prägung angereichert. Vrchlickýs Motive halten sich in ihrem Kern ebenfalls stark an das kanonische Bild, setzen es aber auf eine andere Art um. Vrchlický benutzt seine Motive, um über seine Zeit zu reflektieren. Er verwendet auch Symbole wie „Traum“ und „Schlaf“, um die Realität auf seine Weise zu hinterfragen.

Norwids Motive sind im Unterschied zu Vrchlickýs deutlich mehr mit einem soziokulturellen Hintergrund verbunden, der sich antiker und insbesondere religiöser Elemente zur Stärkung der nationalen Identität bedient. Für Norwid bilden dieser historische Hintergrund und die damalige Lage Polens (der Polen) den Anstoß zu einer idealistischen dichterischen Mission. Als „vierter Barde“[198] tritt er an, mit seinen Gedichten die Hilfe Gottes und Mariens anzurufen. „Königin Polens, bete für uns“ schreibt er, und meint damit die Sehnsucht nach Einheit und einer in christlichem Glauben verankerten Gesellschaft. Ein neues Polen als Vorbild für ein neues Europa? Norwid will den Patriotismus stärken und Polen wie einen Phönix aus der Asche auferstehen zu lassen.

---

[198] Die drei klassischen „Barden“ Zygmunt Krasinski, Adam Mickiewicz, Juliusz Slowacki sind die wichtigsten Vertreter der polnischen Romantik; Norwid gilt für manche als der vierte.

Bei Vrchlický sind die Motive Anknüpfungspunkte für philosophische, transzendentale und psychologische Betrachtungen, um auf die Probleme seiner Zeit aufmerksam zu machen und der tschechischen Kultur und Nation einen Weg zu weisen. Seine Auseinandersetzung mit der Menschheitsgeschichte in seinem dichterischen Werk ist das Medium für diesen der „poeta doctus", die Menschen zum Nachdenken zu bringen und zu inspirieren.

Die Analyse und Interpretation von Motiven aus der antiken Mythologie und der christlich-jüdischen Tradition und deren Symbolik im Werk von Norwid und Vrchlický war Gegenstand meiner Untersuchungen. Wie wir gesehen haben, verwenden die beiden Dichter diese Motive in einem deutlichen Zusammenhang mit der historischen, politischen und kulturellen Realität ihrer Zeit und ihrer Welt. Ich glaube, dass diese These durch die vorliegende Arbeit gut gestützt worden ist. Die verwendeten antiken oder religiösen Motive dienten meiner Meinung nach jedenfalls bei Norwid vorwiegend der Unterstreichung und Stärkung der nationalen Identität. Bei Vrchlický steht weniger dieser politische Inhalt, sondern eher das Ideal des Weltbürgers mit der universellen Bildung im Sinne Humboldts im Vordergrund. Norwid vertraut auf die Hilfe der Religion im historischen und politischen Kontext und setzt dafür vor allem das religiöse Motiv der Jungfrau und Gottesmutter Maria ein: Der Schutz und die Befreiung des polnischen Volkes sind sein großes Anliegen. Vrchlický misst den antiken Motiven mehr Bedeutung für die soziale und psychologische Reflexion und Veränderung und Vervollkommnung der *humanitas*[199] bei.

Norwids und Vrchlickýs Werke sind in ihrer Heimat bis heute weit verbreitet und bekannt. Beide Dichter sind in ihren Ländern ein Teil der Allgemeinbildung, ja sogar des jeweiligen kulturellen und nationalen Gedächtnisses. Vielleicht konnte meine Arbeit einen kleinen Beitrag zum besseren Verständnis des Werks dieser Dichter leisten und Zusammenhänge zwischen ihrem Wirken und der nationalen Kultur und Geschichte besser erhellen.

---

[199] Cicero setzt sich für die Humanitas ein. Vgl. Faber, Richard: Streit um den Humanismus. Königshausen & Neumann, Würzburg, 2003. S. 29

Abstract

Antike und religiöse Motive und ihre Symbolik
im lyrischen Werk von Cyprian Norwid und Jaroslav Vrchlický[200]

Michael Mostyn Haumer, BA

Das zentrale Ziel dieser Arbeit war die Analyse und Interpretation von Motiven aus der antiken Mythologie und der christlich-jüdischen Tradition und deren Symbolik im Werk von Norwid und Vrchlický. Unter Einschluss des Einflusses der literarischen Strömungen der Zeit sowie der historischen und politischen Realität auf die Dichter, ihr Weltbild und ihr Werk sollten auch Gemeinsamkeiten und Unterschiede bei der Rezeption dieser Motive und ihrer Relevanz herausgearbeitet werden.

Norwid dienten die verwendeten antiken oder religiösen Motive vorwiegend zur Unterstreichung und Stärkung der nationalen Identität. Die historische und politische Realität Polens lässt ihn mit leidenschaftlicher religiöser Inbrunst, um Schutz und Erlösung seiner Nation bitten. Die antiken Motive verwendet Norwid vor allem als Medium der Reflexion über gesellschaftliche und kulturelle Werte. So ist das Kentaurenmotiv Symbol für die Ambivalenz zwischen Gut und Böse, Wissen und Ignoranz, überhaupt die Zerrissenheit der menschlichen Kultur. Die Sphinx als Wächterin über dem Grab des Archimedes ist die stumme Hüterin des Wissensschatzes, der den Fortschritt bringen soll. Sie ist aber auch die Schicksalsfigur, die den armen Menschen für sein Lernen und Streben mit des Rätsels Lösung leben lässt. Narziss will sich von Echo nicht belehren lassen, dass alles, auch seine Schönheit, ein Geschenk Gottes ist; er versinkt in seinem zitternden Bild. Das klar dominierende Marienmotiv wird zu einem leidenschaftlichen

[200] Die kurze Zusammenfassung konzentriert sich auf die wesentlichen inhaltlichen Ergebnisse der Studie und erläutert die Umsetzung der verwendeten Motive und ihre Symbolik. Sie kann die umfassendere Darstellung im Kapitel 10 nicht ersetzen.

poetischen „Ave Maria“ nach dem Muster der lauretanischen Litanei aufgefächert, das die himmlische Königin zuletzt zur Königin Polens krönt. Es ist der Höhepunkt seines Bekenntnisses zum Glauben und zu einem freien Polen.

Bei Vrchlický steht weniger ein politischer Inhalt, sondern eher das Ideal einer aufgeklärten Gesellschaft und des gebildeten Weltbürgers im Vordergrund. Als Intellektueller mit akademischer Ausrichtung denkt er mit interessanten Perspektiven über die Kultur und Bildung der Menschen und ihre Probleme nach. Jedem der Motive gibt er eine mehrschichtige psychologische Deutung. Mit dem Kentaurenmotiv zeigt er den Konflikt oder auch die Verwischung zwischen Traum und Wirklichkeit auf. Hat der Kentaur die Erlebnisse im Wald und die Kämpfe bloß geträumt, als ihn die Nymphe weckt? „Poslední Píseň Sfingy“ besingt das Jesuskind, das glücklich unter dem gestirnten Himmel lauscht, während Orion die Herde der Sterne nach Hause führt. Die gesungene Frohbotschaft ist gleichzeitig Abschied von der heidnischen Vergangenheit, daher wohl der Titel des Gedichts. Im Gedicht „Sfinx a Žena“ kauert die ägyptische Maria schutzsuchend in der nächtlichen Wüste vor der mächtigen Sphinx. Ein Narziss sieht nicht mehr in narzistischer Selbstliebe sein ihn verzehrendes Spiegelbild, sondern das von oben kommende Werk des Lichts; eine wunderbare Verwandlung der Eigenliebe in Liebe des Dichters für seine Kunst. Das Marienmotiv ist nicht nur im Gebet an Maria unter den Klängen der schwingenden Glocke enthalten, sondern wird auch als spirituelle Vereinigung mit erotischer Andeutung („Můj duch se k Tobě sklaní [...]“) umgesetzt. Eine andere Maria, die Aegyptiaca, wird als sündiger, zweifelnder, angstvoller aber zuletzt durch den Glauben erlöster Mensch zu einer der heiligen Frauen, die das Licht der Jungfrau auf den richtigen Weg gebracht hat. Die Vergebung ihrer Sünden überbringt der Engel der Unschuld, der im Vers 96: „[...] tvé krásy anděl křídla rozepjav [...]“ (Der Engel breitet die Flügel über deine Schönheit aus.): auch als ihr Schutzengel interpretiert werden könnte.

Alle diese Gedichte haben ihre besondere Ausstrahlung, und die bildreiche komplexe Sprache der Dichter macht ihre Interpretation und Übersetzung ins Deutsche nicht immer leicht, aber immer lohnend.

Wien, 21.12.2015

Literaturverzeichnis

Balajka, Bohuš (1979): *Jaroslav Vrchlický, Odkazy prorokových osobností naší minulostí*. Praha: Melantrich

Biti, Vladimir (2001): *Literatur- und Kulturtheorie*: *Ein Handbuch gegenwärtiger Begriffe*. Hamburg,

Bjork, Robert (Hrsg.) (2010).: *The Oxford Dictionary of the Middle Ages*. Volume 3, J–Q. Oxford: University Press

Bjork, Robert (Hrsg.). (2010): *The Oxford Dictionary of the Middle Ages*. Volume 4, R–Z. Oxford: University Press

Bruhn, Siglind (2003): *Saints in the Limelight, Representations of the Religious Quest on the Post-1945 Stage.* Pendragon Press, Hillsdale

Burke, L., Raymond (Hrsg.). (2007): *Mariology, A Guide for Priests, Deacons, Seminarians, and Consecrated Persons.* Queenship Publishing, Goleta

Butzer, R. (2014): *Narzissmus*. In M. A. Wirtz (Hrsg.), Dorsch – *Lexikon der Psychologie* (17. Aufl., S. 1145). Bern: Hans Huber

Dawni Pisarzy Polscy od początków do pismiennictwa do Mlodej Polski, przewodnik biograficzny. (2000) Mia–R tom tzreci, Fundacja Akademia Humistyczna,

Duden (2010): *Das Fremdwörterbuch*. Band 5. hg. v. der Dudenredaktion, Mannheim: Dudenverlag

Erhard, Christopher (2014): *Denken über nichts – Intentionalität und Nichtexistenz bei Husserl.* Berlin: de Greuter

Faber, Richard (2003): *Streit um den Humanismus*. Würzburg: Königshausen & Neumann

Fehlner, Peter (2007): *The Predestination of the Virgin Mother and Her Immaculate Conception.* In: Mariology: A Guide for Priests, Deacons, Seminarians and consecrated Persons. Goleta: Queenship Publishing

Frey, Christopher: *Mysterium der Kirche– Öffnung zur Welt, zwei Aspekte der Erneuerung französischer katholischer Theologie.* Göttingen: Vandenhoek & Ruprecht

Gemoll, Wilhelm (1997): *Griechisch-Deutsches Schul- und Handwörterbuch.* München: Oldenbourg

Gfrereis, Heike (Hrsg.) (2009): *Grundbegriffe der Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Metzler

Glei, Reinhold/Kreter, Fabian (2015): *De Mello, Francisco: Heureka! Francisco de Mello über das archimedische Prinzip.* Band XXIII, Hildesheim: Olms

Grotefeld, Stefan (2006): *Quellentexte theologischer Ethik: Von der Alten Kirche bis zur Gegenwart.* Stuttgart: Kohlhammer, S. 74

Habarta, Gerhard: *Lexikon der phantastischen Künstlerinnen und Künstler, Surrealisten/Phantasten/Symbolisten/Visionäre.* Internationales Archiv Fantastischer Künstler, 2013, Wien

Hahn, Alois /Luckmann, Thomas (Hrsg.) (1993): *Religion und Kultur*. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 126–149

Haman, Aleš/Tureček, Dalibor (2015): *Česky a slovenský literarní parnasimus: synopticko-pulzacní model kulturního jevu.* Brno: Host

Hartman/Tyrell (1993): *Katholizismus und Familie – Institutionalisierung der ‚Gnadenanstalt. Befunde einer Analyse von eschatologischen Predigten.* In: Bergmann, Jörg/

Hausbibel (2003): *Einheitsübersetzung Altes und Neues Testament, mit Bildern von Erich Lessing.* (Hg.) Freiburg im Breisgau: Herder

Hempfer, Klaus, W. (1993): *Konstituenten Parnassischer Lyrik* in: *Romanische Lyrik. Dichtung und Poetik*. *Walter Papst zu Ehren*. T. Heydenreich (Hrsg.)/ Leute, E. (Hrsg.)/Schrade, L. Tübingen (Hrsg.): Narr

Homer, *Odyssee*: 21. Canto Vers 295–300. URL http://www.zeno.org/Literatur/ M/Homer/ Epen/Odyssee/21.+Gesang (6. 07. 2015)

Hornblower, Simon (ed.) / Spawforth (ed.) (1996): *The Oxford Classical Dictionary*. Oxford u.a.: Oxford University Press

Kemp, Friedhelm: *Das europäische Sonett*. Band II. München: Wallstein

Koschorke, Albrecht (2000): *Die Heilige Familie und ihre Folgen.* Frankfurt a. M.: Fisher

Kluge (2011): *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. (Hg.) Seebold, Elmar Berlin: De Gruyter

Král, Josef (2015): *České jamby*. Akademie věd CR "http:// naserec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=147 (15.09.2015)

Krzyżanowski, Jan (1978): *A history of polish Literature*. Polish Scientific Publishers: Warszawa

Kunze, Konrad (1978): Die Legende der Heiligen Maria Aegyptiaca: ein Beispiel in 16 unveröffentlichten deutschen, niederländischen und lateinsichen Fassungen. Berlin: Erich Schmidt

Leclerca, Jean, O.S.B. (1961): *The Love of Learning and the Desire for God. A Study of Monastic Culture*. New York: Fordham University Press

Ligneiz, Rolf (2014): Nachhall: *Gedichte. Petrarkistisches Dichten in der Spätromantik*. Göttingen: Vandenhoek & Ruprecht

Lipatów,W. /Aleksander, W. (1983): *Samotność poety* in: *Norwid, z dziejów recepcji twórczości*. (hg.) von Inglot,Mieczysław, Warszawa

Luther, Martin (1872): *Die Bibel oder die ganze heilige Schrift des alten und neuen Testaments.* Berlin: Bibelgesellschaft

Manelli, Stefano: *The mystery of the blessed Virgin Mary in the Old Testament.* In: A guide for Priests, Deacons, Seminarians, and Consecrated Persons. Burke, L., Raymond (Hg.) Goleta: Queenship Publishing

Mayer, Andreas (2015): *Karl Rahners Mariologie im Kontext seiner transzendental-symbolischen Theologie*. Dissertation Universität Augsburg. Münster: Aschendorff

Mickiewicz, Adam (2000): *Pan Tadeusz, czylin ostatni zajazd na Litwie*. Gdańsk: Tower Press

Mone, Franz Josef (1854): *Lateinische Hymnen des Mittelalters, aus Handschriften herausgegebene und erklärt. Zweiter Band, Marienlieder.* Freiburg: Herder

Nieke, Erdmute (2007): *Religiöse Bilderbogen aus Neurupping: eine Untersuchung zur Frömmigkeit im 19. Jahrhundert*. Europäische Hochschulschriften, Dissertation. Frankfurt am Main: Peter Lang

Norwid, Cyprian (1966): *Wiersze Tekst*. Band I/II. *Dzieła Zebrane*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy

Norwid, Cyprian (1966): *Dodatek Krytyczny*, Band II/II. *Dzieła Zebrane*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy

Novák, Arne (1929): *Zweierlei jüdische Weisheit*. In: *Xenia Pragensia*. Prag: nákl. Klubu moder. Filologů, S. 446–458

Obelkevich, James / Roper, Lyndal (2013): *Disciplines of Faith: Studies in Religion, Politics and Patriarchy.* London: Routledge

O. V. (1855): *Papst Pius IX und sein Dogma von der unbefleckten Empfängnis der Jungfrau Maria. Nach der Geschichte beleuchtet von einem Protestanten.* Chur u.a.: Grubenmann

O. V. (1929) : *Zweierlei judische Weisheit.* In: *o. A. Xenia Pragensia*. Praha: nákl. Klubu moder. filologů. S. 446–458

Piechotta, Hans Joachim/ Wuthenow, Ralph-Rainer/ Rothemann, Sabine (1994): *Die literarische Moderne in Europa, Formationen der literarischen Avantgarde*, Band II. Opladen: Westdeutscher Verlag1994

Platon (1994): *Politeia*. In: *Sämtliche Werke*. Band II, Wolf, Ursula (Hg.) Hamburg: Rohwolt

Pons: *wielki Słownik polsko-niemiecki*. Dargacz, Anna/Flisak, Damian Poznań: Lektor Klett

Portal, Frédéric (1857): *Des couleurs symboliques, dans L´Antiquité, le moyen age et les temps modernes.* Paris: Treuttel et Würtz

Ranke-Heinemann, Uta (1988): *Eunuchen für das Himmelreich. Katholische Kirche und Sexualität.* Hamburg: Hoffmann und Campe

Richter,Gert/Ulrich,Gerhard (1998): *Lexikon der Mythologie*. *Götter*, *Helden, Heilige von A bis Z*. München: Seehammer

Roscher, W. H. (1884–1890): *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Erster Band.* Leipzig: Teubner

Roscher, W. H. (1890–1897): *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Bd. II, Iache – Kyzikos.* Leipzig: Teubner

Roscher, W. H. (1965):. *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Bd. IV, Quadriformis – Syzygia.* Hildesheim: Georg Olms

Roscher, W. H. (1909–1915): *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Vierter Band.* Leipzig: Teubner

Schamschula,Walter (1996): Geschichte der tschechischen Literatur, Von der Romantik bis zur Gegenwart. Böhlau Verlag, Köln,

Słowacki, Juliusz (2000): *Beniowski*. Piesn I, Gdansk: Tower Press

Součkovà Milada (1964): *The Parnassian Jaroslav Vrchlický*. London u.a.: Mouton
Sophokles (2015): König Ödipus. (Hg.) von Leis, Mario, Stuttgart: Reclam

Thielmann, Winfried (2009): *Deutsche und englische Wissenschaftssprache im Vergleich. Hinführen – Verknüpfen – Benennen.* Heidelberg: Synchron

Tichý, Vitězslav (1944): *Jaroslav Vrchlický – Život*. v Praze: Vojtech Hrách

Trybuś, Krzysztof (2000): *Stary Poet, Studia o Norwidzie*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe

Universallexikon (akademisches). *Stichwort Maria von Ägypten*, http://universal_lexikon.deacademic.com/270278/Maria_von_Ägypten (5. 9. 2015)

Vrchlický, Jaroslav (1914): *Duch á Svět*. v Praze: J. Otty

Vrchlický, Jaroslav (1918): *Mythy*. v Praze: J. Otty

Vrchlický, Jaroslav (1922): *Sny o Štěstí*. v Praze: J. Otto

Winkler, Heinrich (2009): *Geschichte des Westens: Von den Anfängen in der Antike bis zum 20. Jahrhundert.* München: Beck

Vollkommer, Rainer (2006): *Neue Sternstunden der Archäologie*. München: Beck

Zamącińska, Danuta (1983): *Poznawanie Poezji Norwida*. in: *Studia Norwidiana*. Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubielskiego

Anhang A: Gedichte zum Kentaurenmotiv

Norwid

Centaury

Dla cnót, dla zasług, dla czynów powszednich
Niebo ma nagród mnóstwo odpowiednich,
A innym każda dyjademem świeci;
Nawet i cacka różne są dla dzieci!
— Lecz pokolenia na wyspach zdziczałe,
Gdzie umysł twardym skamieniał odłogiem,
Wszystko co nie jest, poziom ich, małe,
Umieją tylko zwać *P a n e m* ! zwać *B o g i e m* !
Różnic tam nie ma… zaś ludzi się ceni,
Czy *d o ś c i g n i e n i* ?? – albo: *p r z e ś c i g n i e n i* ??[201]

[201] Norwid, Cyprian: Dzieła Zebrane: Wiersze Tekst. Band I, Warszawa, 1966, S. 596

Vrchlický

Kentaur

Kotouče prachu spěly ku obloze;
hluk dutý zněl, jak v hromů těžkém voze
sám nebesy Zeus jel by rozhněvaný,
zem chvěla se a těžké pádné rány
jen sypaly se jako krupobití.
Co je ten mlhy sloup? Co v něm se řítí,
je bohů s titany to půtka nová?
Snad roztrhli svá pouta démantová
a prolámali Tartaru zdi skalné?
Mrak prachu kles'. Co vidím! Stádo valné
Kentaurů vzteklých proti sobě bouří!
Boj nový zas a v těžkém prachu, kouři
vše zahaleno jako sen se míhá.
Jen slyšet lze, jak rána ránu stíhá,
jak oštěpy a kamennými kyji
se porážejí, mlátí, tlukou, bijí,
jak skály rvou a balvany jak hází
na hlavu sobě. Oreada v mlází
a Nymfa plachá ukryla se v sítí.
Boj neustává; celý platan chytí
Ten v gigantickě paže a jej vrhne
v tlum bojujících; pádem svojím strhne
tam jiný druhých celý řad a valí
se všecko v zmatku přes žulové skály,
jich kopyt ranou jisker déšť se budí,
ten zadkem v útok žene a ten hrudí,
a všichni řvou jak tisíc děsných hromů.
A nyní z hřbetu skalnatého lomu
se šinou dolů v chaotické směsi.
Hle, pěnou jich a krví skalní tesy

jsou zbarveny, i Peneus již rudne!
Laň, která chtěla na své toulce bludné
se v sítí napít, prchá v houšť jak střela.
Již zmizeli; však ještě dlouho chvěla
se země jejich kopyty jsouc zbita.
Jak černý mrak jen na obzoru kmitá
se jejich tlum, jenž neustává v boji.

Nad řekou na skalině cedr stojí,
sám v popředí zde na tokraji háje
sní mohutné své větve rozkládaje.
Mech pod ním zove k odpočinku měkký;
od jeho kořenů nad plání řeky
lze rozhlédnout se v dál až ku obzoru,
kde v modrém věnci hora stíhá horu,
kde Olymp trůní, práh k nebesům svatý.
Na vrchol cedru první východ zlatý
slal růžný svit, když branou nebes vcházel,
tam poslední své růže večer házel,
sám Zeus jej šetřil blesky svého hromu.
Od časů dávných v starém tomto stromu,
v pni zdoutnalém se sličná Dryas kryla,
snad jeho duší, jeho žitím byla.
Ó sladký čas, vše žilo, strom i vlna!

Kentaurů bouře stichla hrůzyplná,
den jarní smál se v luzné svojí kráse,
pták ve vzduchu, brouk v květné hýřil řase,
vzduch průsvitný byl, zeleň listů svěží,
a vlny v řece takým chvatem běží
a taký hovor vedou neustále,
že rozzvučí se srdce staré skále,
že rozšumí se dumné vršky lesa,
že všecko vzlétá, usmívá se, plesá,

že země celá úsměvem jest bohů.

Tu pohnul se keř kvetoucího hlohu;
cos za ním zvedlo se, zas kleslo znova,
teď vzdechlo to — viz, hlava titanova
se vzepjala výš a za ní hruď a boky,
a celý kolos vzpřímil se, mdlé kroky
obrátil v stranu, kde stál cedr starý.
Byl poraněn a slunce palné žáry
mu vlévaly jed v gigantické oudy.
Byl ohromný, jak balvan neb kus hroudy
by oživnul v koňského těla tvaru.
Zrak sršel blesky, žíly v bouřném varu
jak provazy se napjaly a chvěly.
Chtěl zaměřiti v jilmový les ztmělý;
leč schvácen mdlobou pod cedr se sřítil.
Sen zimniční jej v náruč jal, on cítil,
jak v novém boji, novém ve zápase
s kentaurů celým vojskem potýká se,
a vítězem jak sám jest nade všemi,
jak mdlý v pocitu slávy své paď k zemi;
jest pod stromem a sní na mechu vonném.
Kraj v zlaté páře stopen, tajným stonem
se chvějí listy obrovského cedru,
had v písku dřímá ve poledním vedru
a vlny v řece zvolna jdou jak v spaní.
On ale bdí a vidí, kterak sklání
z pně stromu, jenž byl skoro dutý celý,
se k němu dlouhý stín a stříbroskvělý,
jak sedne k němu, jak svým vlastním šatem
mu obvazuje rány, a jak zlatem
svých vlasů jeho hlavu zahaluje.
On sotva rety v spánku pohybuje

a cítí přece, jak dvé ňader vlny
se dotýkají – pocit tajuplný,
neznámý posud, – drsné jeho hrudi.
Ha, nový svět se v jeho duši budí:
on cítí, jak mu něco bouřně bije
a stejným tlukem na srdci; on kryje
své nemotorné údy v náruč měkkou.
On blažen jest a slzy jeho tekou;
on, kentaur, netvor, kámen oživený,
on cítí poprv sladkou bytost ženy,
on v jejím zraku víc než Olymp vidí,
on nebešťanům více nezávidí,
on zšílel by! Slyš! V listech stromu táhlé
zní vzdechnutí: "Ó miluj!"

Leč v tom náhle
se kentaur vzbudil; všecko to snem bylo
a všecko klamem: znovu oživilo
v něm staré utrpení, staré vzteky.
Strom bez hnutí stál v zrcadle řeky
své ukláněje větve sukovité;
na každé bylo ptačí hnízdo skryté,
však němé teď – kraj lhostejný byl, tichý,
jen zdola zněly z vln, z rákosí smíchy.

I sklonil kentaur nad řeku své čelo
a dolů zřel . . . Cos ve vlnách se chvělo;
to nebyl on, tak děsný nebyl přece!
A pravda zlá, svůj obraz viděl v řece,
ty nemotorné, neohebné údy,
bez lesklé srsti hřbet, jen krví rudý
a kopyta jak hrozná, jaké nohy!
A, blázen! On chtěl zahanbiti bohy
svou radostí, že miluje ho víla?

Ó jistě, jistě v nejhlubší dno skryla
se ve svém stromě, když kles' raněn v trávu.
A ona měla hladit jeho hlavu,
svá vzdušná ňádra tulit k jeho? K smíchu!
Vždyť i ten rákos směje se mu v tichu,
jak mohl takto klamat v snění sebe?
Hle, směje zem se, směje se mu nebe,
hloh, kam se skryl, i v řece šumné vlny,
les šklebných očí Satyrů jest plný –
to všecko směje se, že láskou šílí!
A on se vzchopil vzteklý a v té chvíli
se rozběhl a jedním děsným rázem
svou hlavu vrazil v cedr – klesl na zem,
krev černá proudem proudila mu z lebky,
zem zaduněla, mech se zachvěl hebký,
on zaúpěl a skonal . . .

Slyš! Vzdech dlouhý,
pln něhy, bolu, lítosti a touhy
se vydral z cedru: "Miluj!" vzdechem znělo,
a všecko listí na větvích se chvělo
a vodopádem řinulo se dolů,
jak slzy přes líce se řinou v bolu
na mrtvé tělo; hnízda s větví spadla,
a každá větev úpěla a svadla,
a brzy suchý strom se zhlížel v řece.

Co kentaur snil, snad nebylo snem přece.[202]

[202] Vrchlický, Jaroslav: Duch á Svět, Band 5, J. Otty, v Praze, 1914, S. 86–89

Anhang B: Gedichte zum Sphinxmotiv

Norwid

Sfinks 1

Alleluja!... Archimidesa grób
Zwierciadłami rozpowinął blask
Alleluja!... gwinty jego śrub
Sklepień czarnych opowiada trzask.

Wszech-niczyja zwycięża już Mość;
Ni ten pierwszym, co da pierwszy znać,

Że – ażeby z martwych powstać – dość
Na zegarek raz spojrzawszy... wstać[203]

[203] Norwid, Cyprian: Dzieła Zebrane: Wiersze Tekst. Band I, Warszawa, 1966, S. 463

Sfinks 2

Zastąpił mi raz Sfinks u ciemnej skały,
Gdzie, jak zbójca, celnik, lub człowiek biedny,
«Prawd!» wołając, wciąż prawd zgłodniały,
Nie dawa gościom tchu.

–„C z ł o w i e k ?... j e s t t o k a pł a n b e z w i e d n y
I n i e d o j r z a ł y...“ –
Odpowiedziałem mu.

Alić – o dziwy! –
Sfinks się cofnął grzbietem do skały...
Przemknąłem żywy![204]

[204] Norwid, Cyprian: Dzieła Zebrane: Wiersze Tekst. Band I, Warszawa, 1966, S. 566

Vrchlický

Poslední Píseň Sfingy

Noc překvapila bleskem cestující.
Před nimi polozasypaná čněla
sfinx ohromná. Do daleka poušť zela,
lev ob čas táhlým řevem volal lvici.

I zastavili. Hladové jich zvíře
si bodlák hledalo, jenž v poušti zkvetá.
Nad zemí spící táhla světů četa:
vzpjal Orion své hvězdné rámě k Lýře.

A Váhy klesly v azur černotmavý,
v němž chvílemi to jak tichý blesk vzplálo
a zhaslo zas; a stínů tisíc hrálo
se valíc jako kštice s dívčí hlavy.

Muž uleh' k oslu v plášť zahaliv lebku
a žena s děckem na prah modly sedla,
šat rozpjala, k rtům dítěte prs zvedla.
To dítě mělo sfingu za kolébku.

A žena unavena spala taky.
Noc kráčela kol, poušť se temně třásla
pod jejím krokem. Mnohá hvězda zhasla
jak dlouhým pláčem oslepené zraky.

A Orion ved' stádo hvězd svých domů,
pruh oranžový pustiny lem zlatil,
a pasoucí se gazely strach schvátil,
lvi řvali jdouce pít jak hukot hromů.

A pak se začlo zvolna rozednívat.
Na prsech sfingy zbudilo se dítě
prs matky hledajíc, však okamžitě
pláč zatajilo — sfinga začla zpívat,

A zpívala ta socha Memnonova,
harf edenských v tom jemné chvění hrálo,
a dítě s usmíváním naslouchalo
v svůj domov hledíc. — Zvuky tály v slova:

„Den zemi vrací se a rosa květu.
Ty malý poutníku na ňadrech mojich
buď vítán, tebou v spásy věčné zdrojích
přec lidstvo okřeje, mír vzejde světu.

Ó rozžehnej se klidně se svým rájem;
dát lidstvu pokoj, štěstí, je ráj věčí.
Spěj na smrt, na kříž, v zlo a nebezpečí,
dej světlo všem, ty kolébané tajem!

Ó noci, noci, odhrň clonu temnou!
Buď světlo! Světlo! Aleluja! pěju.
Dnes naposledy slunci vstříc se chvěju,
však jistě celé lidstvo zpívá se mnou!“

I ztichla sfinx a nad poušť slunce vzplálo
a Josef zbudil se i jeho žena,
a divili se oba, ozářena
proč děcka tvář, proč tak se usmívalo.[205]

[205] Vrchlický, Jaroslav: Vánoční album. Dárek ceskym rodinám. Rocnik druhý. Dörfl, Gustav (Herausgeber), Prag, 1883, S. 144–146

Sfinx a žena

Zde poprvé tvou vládu blaživou,
tvé žezlo poznala, ó Samoto,
ty snění říše, trůne myšlenky!
Dech tvojich dum jí ovál horkou skráň
a k retům, zvyklým pouze líbání
tvůj naklonil se pohár bezedný,
jenž nekonečnost hostí v nitru svém.
Sluch, zvyklý šeptům lásky opojným,
teď hymnu ticha vnímal mystickou,
na místo strun a zvuků cymbálu
řev šakala se z dálky ozýval,
když první stíny padly s obzoru;
a místo smíchu hlučné orgie
jen vítr zvučel v písku ložiskách
neb v tuhých listech šerých kaktusů.
prach setřásaje s jejich vějířů.
Stín pouště kles' jí poprv na čelo.
Cit závratný! V té dálce bez mezí,
již pouze valné nebe objímá,
již prostor světů drží v klínu svém,
kde sotva lev se tají v křovisku,
jak chlum žlutého písku oživlý,
kde sotva palma kývne korunou,
v tom valném moři, jehož ostrovy
jsou zbytky zasypaných karavan,
zde ona sama stála cítící,
sem žití svého trudné tajemství
jak oběť vnesla, by je hlídaly
hvězd matný lesk a pouště mlčení.
Kol rozhlédla se – prostor bez konce!
Šla dále, dál a prostor stále rosť,

teď zdál se vlnit, pak se sklonil zas;
tu sporý bodlák šířil drsnou kleč,
tam cosi rýhou v písek mizelo;
snad pramen byl to kdys – teď stružina.
Šla šestý den – šla ve dne za větrem
a v noci za hvězd září míhavou,
a když své vítr složil perutě,
a hvězdy v mraku zhasly pochodeň,
šla za svým srdcem, kam jí velelo.
Tu náhle pláň se v úval klonila
dva chlumy nízké z písku naváté
a mezi nimi jakés rozvály
se tměly z dálky – kdys to býval chrám,
teď' rumy jen, dvě sloupů hlavice,
ve oblouk svorný blíž se sklonily,
a jakby skrýt se chtěla pod nimi
před vedrem slunce, větrů plameny,
sfinx ztroskotaná z písku trčela.
Déšť s větrem tahy tváře ohlodal
a drápy lví a prsy mohutné
prach s pískem šedým zanes' do póla;
hřbet skoro zavát byl, jen poprsí
a hlava s okem v dálku upřeným
se na obzoru z dálky míhaly.
Dál staré zdi lem v písku tratil se,
tři palmy nad něho se schýlily,
jak siré vdovy; v úhlu za sfingou
pod obelisků klenbou ústup byl,
kam o poledni padal jejich stín,
kam šikmé slalo slunce paprsky,
kam samum zalet' pouze ozvěnou.
Zde zastavila Marie svou pout'
a k nohám sfingy klesla umdlená.

Zde zůstala. Noc první strávila
pol ve spaní, pol v němém ztrnutí,
pak za sfingou, kam z palem vadnoucích
se časem sneslo uschlé lupení,
si vyhrabala lože. Celý den
tam v stínu strávila, leč sotva noc
nad neobsáhlou vzešla hladinou,
hvězd zlatý písek rozsypavši tmou
nad písek pouště, všla ze skrýše,
ku sfingy nohám sedla; dlouhý vlas
jak černý plášť jí spadl s ramenou
a oči, k hvězdám v dálku upřeny,
kdes jitro hledaly. Tak sedala,
jak pouště duch Při slunce východu
lev, s kterým jednou chléb svůj sdělila,
jak poslušný pes k ní se připlazil,
jí ruce lízaje; též časem ku nohoum
jí věrně složil část své kořisti.
Tak sami žili zde — ten starý lev
a mladá žena, kol nich valná poušť,
nad nimi nebe pouště valnější
a jako symbol obou tajemný,
sfinx se zrakem, jenž do tmy nořil se,
jak světlo hledal by, jenž ve slunce
zřel bez hnutí, jak by jím neskojen.
Lev časem řval a žena vzdychala.
sfinx mlčela jen — časem palem stín
kles' na lva hřívu těžkou, kosmatou,
na čelo sfingy padla slunce zář
a na skráň ženy sedla myšlenka,
před kterou divý démon Samoty
se na smutného změnil anděla,
jenž místo „zoufej!“ volal „důvěřuj!“

Anhang C: Gedichte zum Marienmotiv

Norwid

Maryjo, Pani Aniołów !

Laudato sia il mio Signore per quelli
Che perdonan per suo amore
E che sopportano i travagli
Con pazienza – e l'infirmita
Con allegrezza di spirito.

San Francesco d'Assisi (1230)

Maryjo, Pani Aniołów ! – u Ciebie
O Twej korony prosim zmartwychwstanie —
A niech się wola Syna Twego stanie
Na z i e m i – n a s z e j, tak, jako jest w Niebie.
I niechaj wielkie będzie zmiłowanie
Od góry – jasnej ku biegunom-nocy:
Bo zapatrujem się na krzyżowanie
I Eloj-lamma! ... -– wołamy -– pomocy!...
Maryjo, Pani Aniołów, u Ciebie
O Twej korony prosim zmartwychwstanie —
A niech się wola Syna Twego stanie
Na ziemi-naszej, tak, jako jest w Niebie...
Amen. [206]

[206] Norwid, Cyprian (1966): Dzieła Zebrane: Wiersze Tekst, Band 1/2, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, S. 214

Mój psalm

Maryj rozlicznych (a tych nigdy dosyć!),
Jasnych Magdalen z bujnymi włosami,
Roztropnych Zofij – i genialnych Teres,
I dnie, i noce nie ustawam prosić,
Żeby raz skończył świat z i n t e r e s a m i!…

To jest modlitwa ma – i ten interes,
Żeby raz ludzkość weszła do okresu,
Który jej z dawna należy logicznie,
Gdzie już żadnego nie ma interesu
i gdzie już nic się nie robi praktycznie.

I oto święte proszę, które noszą
Grzebień z promieni, i łzę mają w oku,
I z Weroniką od łkań się zanoszą
Na purpurowym obłoku...[207]

[207] Norwid, Cyprian (1966): Dzieła Zebrane: Wiersze Tekst, Band 1/2, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, S. 773

Do Najświętszej Panny Marii!

Litania

Księdzu Aleksandrowi Jełowickiemu
Zakonu Zmartwychwstania,
w upominku wdzięczności
Cyprian Norwid
1852, w kwietniu

Duch ginie w Tobie, j a niemocen stoję,
Lecz jako szata bliska zewleczenia
Podnoszę z siebie, co wcale nie moje,
I zawięzuję u Twego promienia,
I spadające czuję na kolana
To ciało, dusza im bliżej u Pana...
Aż, zewleczone na dół, na dół gnie się,
A duch gołębiem wystrzela do góry,
Anioł go potem, mój Stróż-Anioł, niesie,
Przezroczystymi obejmując pióry -
Anioł mój dobry, co zawsze jest ze mną,
Choć mu godzina każda nieprzyjemną,
Choć, jak nieczuły mąż cnotliwą żonę,
Męczą go moje cielesne narowy;
Anioł milczący i patrzący w stronę,
Kiedy mię zamęt porywa światowy;
Anioł, co znika nawet przed spojrzeniem,
Żeby mi wolność zostawić żywota,
I żebym jego nie truł się cierpieniem...
O! mój przyjaciel, brat, o moja złota
Siostrzyczka – drużka moja bezimienna,

Duch, co każdemu dany współżywotnie
Przez dobroć MARII, jak łaska codzienna,
Żeby tu całkiem nie było samotnie...
    Bo Ojciec dawa chleb, a Matka bierze
Z orszaku swego którego Anioła,
I tym Aniołem najzazdrośniej strzeże,
Aż do górnego wprowadzi kościoła...
    Więc – z tym Aniołem, ponad szatą ciała,
Co na kolana zgięła się i padła,
Ja, duch, stanąłem, jak fontanna biała,
Odrywająca się z swego zwierciadła -
I nucę: K y r i e E l e j s o n i C h r y s t e
E l e j s o n... niby krople przezroczyste...

C h r y s t e, u s ł y s z n a s, głos daj, który może
Przeniknąć skoro, i stanąć u celu,
C h r y s t e w y s ł u c h a j – O j c z e z N i e b a B o ż e,
Zmiłuj się – S y n u n a s z O d k u p i c i e l u,
Zmiłuj się – D u c h u Ś w i ę t y – T r ó j c o c a ł a,
Zmiłuj się, zmiłuj... Chwała, chwała, chwała...

O! jakże życia-niemowlęctwo długie,
Gdzie udział Matki zerwany;
O! czymże uczuć-niemowlęctwo drugie
Bez dobrej rady siostrzanej...
    Czym przepaść czasu bez Epoki działu,
Myśl, skończonemu niedostępna ciału,
Zegar bez godzin, co do serca biją,
Jakoby nucąc: „N i e j e s t e ś c i e s a m i“,
Czym ja bez nie ja? ... o Ś w i ę t a M a r y j o,
    Módl się za nami...

On, który jeden jest – taki szeroki,
Taki bezdenny naokoło człeka,

Taki straszliwy i tak wszystkooki,
Że, gdyby lekka przynajmniej powieka
Tę przesłoniła nam światłości przepaść,
Byłoby łacniej stać, podobniej nie paść,
Serdeczniej westchnąć, prosić mniej straszliwie:
Więc – aż rozrzewnił się Miłością wielką,
I pośrednictwa cud między cudami
Stał się-o! Ś w i ę t a B o ż a R o d z i c i e l k o,
  Módl się za nami...

Jako więc lilii panieństwo strzeliste
Podziwia potem Syn i błogosławi,
Że takie proste i ładne, i czyste -
Tak pierwej Ojciec Swym Aniołem jawi
Błogosławieństwo panience ubogiej,
I proroczymi nawiane skrzydłami
Uiszcza ziarno, aż czasów odłogi
Westchnęły kwiatem... P a n n o n a d P a n n a m i,
   Módl się za nami...

Z królewskim prawem, bez miejsca w Ojczyźnie,
Syn Boży między zwierzęty się rodzi.
O! jakże rola uprawiona żyźnie
Pokorą... przeszłość właśnie z pola schodzi
I już obejma się popisem świata,
  Jak gdy ma umrzeć Matrona bogata,
Co, licząc wszystkie swoje niewolniki,
Gdzie skarb, tam serce obumarłe chowa,
Najuroczystszej niepomna praktyki,
Niepomna Boga, co tuż za wrotami
Nie obrachowan!... M a t k o C h r y s t u s o w a,
   Módl się za nami...

A Przeszłość jadem upita grzechowym,

A Przyszłość pusta, a pomiędzy niemi
Rozpacz by chyba przegonem jałowym
Jako Lewiatan obwiła kłęb ziemi.
I co by było? myśl się sama trwoży!...
Jaw bez objawu, głucha noc bez-snami,
Śmierci pustkowie... M a t k o Ł a s k i B o ż e j,
  Módl się za nami...

Ale zbawiło czyste jedno łono,
Gdy Macierzyństwem objęło treść Bożą,
I owo ołtarz w jedności z zasłoną,
Z którego na świat łaski się rozmnożą,
Z którego nowy powstanie zadatek
Na jutro, wczora i na dziś, co mami!..
Na całą wieczność... O! N a j c z y s t s z a z M a t e k,
  Módl się za nami...

Cóż wdzięczniejszego jako wdzięczność Matki,
Nadobniejszego co od panieneczki,
Wyrumienionej ledwo jako kwiatki
Z dzieciństwa – alić w łono kolebeczki
Zazierającej z szczególnym zdziwieniem,
Czy prawda, że się Prawda urodziła
I że Stworzyciel stawa się stworzeniem?...
  Cóż wdzięczniejszego? albo jaka siła
Szczycić się może tym wynalezieniem?
Albo gdzie Miłość czystsza i wznioślejsza
Między wszystkimi wszech-serc miłościami
Prócz tej Miłości?. . M a t k o N a j ś l i c z n i e j s z a,
  Módl się za nami...

On tylko, jako Sam nieuczyniony,
Bez niewdzięczności kończy i zaczyna -
On tylko, jako Sam niezadłużony

Czasowi – tylko On, prawa nowina...
Gdy człowieczeństwa zeszedł cichą drogą,
Jak do owczarni pasterz, a nie złodziej,
Natura Jego nie witała z trwogą,
Kto wchodzi, wiedząc, i że mocen wchodzi:
W pokorze jeno pierwej się zrównała,
Tak że zniknęła osobistość ciała...
Więc Tobie, Matko, przyszło wydać Pana,
Tobie świętymi niańczyć ramionami
I Tobie pogrześć... O! N i e p o k a l a n a,
Módl się za nami...

A która dziwnie, od rzeczy początku,
Już w zamyśleniu Jehowy poczęta,
Jak Miłosierdzia zaród w samym wątku,
Jak wielki okres, jak tęcza wygięta
Przez cało-przestrzeń... która potem znowu
Jako naczynie-łaski jaśniejąca,
I teraz, wszego przyczyna odnowu,
Ilekroć w siebie się zapatrzym sami -
Wciąż wyglądana na sierpie miesiąca
Ku zagładzeniu pierworodnej zmazy -
Prze-dziwna M a t k o, P r z e d z i w n a t r z y r a z y,
Módl się za nami...

Modlitwom bliska przez swą osobistość
Niewieścią – bliska pobłażaniem prawie
Przez Macierzyństwo, i bliska przez czystość,
Wszelkiej tęsknocie ludzkiej, wszelkiej sprawie
Udatna – niby dobra białogłowa,
Z góry, a jednak patrząca łzawie,
Można – a jednak w prostocie zupełnej
Przędząca wiele z barankowej wełny
I bardzo cicha, a przeto nie mniejsza,

Współ-pracująca wszystkimi cnotami,
Kończąca wszystko... M a t k o N a j m i l e j s z a,
  Módl się za nami...

Która odeszłaś od własnego Syna,
Kiedy już sprawę Ojcową zaczyna,
I chociaż Matką Ciebie nie nazywa,
Odeszłaś czuła i nie mniej szczęśliwa!...
  Lub – kiedy kończąc, Syn Twój zdejma ciało,
I mówi Tobie (jak Bogu przystało):
" Niewiasto !..." O ! Ty, najwybrańsza z wiela,
Błogosławiona między niewiastami,
Matko, a widzę, M a t k o S t w o r z y c i e l a,
  Módl się za nami...

Więc Ty pod krzyża stojąca boleścią,
Między klątwami rzeszy krwią plugawej,
Z ofiarą w sercu wszechmocnie niewieścią,
Najogromniejszej Połowico sprawy:
Podejmująca wzrokiem czoło Syna,
Gdy się ku gąbce zatrutej nagina
Lub, przełamawszy moc nieprzyjaciela,
Spowiada w górę testament ustami,
Matko, a widzę, że O d k u p i c i e l a,
    Módl się za nami...

Która ból każdy czułaś tym okropniej,
Że, bez ucieczki krwią, ból suchy, cichy,
Opodal krzyża skrzypiącego stopni -
Ból, co, powiązan jak kwiatów kielichy
Z gasnącym słońcem promieńmi krwawemi,
Brał Cię i prawie że podnosił z ziemi;
  Jakbyś już wnętrznej męki potęgami
Stanęła wyżej śmierci – nad-cielesna!

Pół-boska!... Matko, o! M a t k o B o l e s n a,
    Módl się za nami...

W istocie Swojej, od pierwszego tchnienia,
Z udziałem Łaski najzupełniej zgodna,
Jako latorośl ze złotem promienia
Uprzędzająca się swymi włóknami;
P a n n o C h w a l e b n a, W i e r n a i C z c i g o d n a,
    Módl się za nami...

Od rana prawdy stawszy się kołyską,
Gdy, męką Syna nad śmierć wyniesiona,
Wężowi głowę tu potarłaś śliską,
Współ-wszechmoc bierzesz tam, w niebo-niesiona,
I wciąż rozrzewniasz się nad planetami...
M o ż n a, Ł a s k a w a i B ł o g o s ł a w i o n a,
    Módl się za nami...

Przy-czyno źródła-czynów, Objawienia,
I odpoczynku Samej Wszechmocności,
Ty, co istocie nie mającej cienia
Z w i e r c i a d ł e m stałaś się – S p r a w i e d l i w o ś c i,
I odpromieniasz ją swymi gwiazdami,
     Módl się za nami...

Z dokonań wszystkich najpełniejsze Twoje,
Owo istotnej Prawdy cało-lico,
Z którego jasne wciąż pryskają zdroje,
  Odradzające wszech-żywot wiosnami
Wiosnami-cudu: M ą d r o ś c i S t o l i c o!
    Módl się za nami...

Temu, co w sobie się rozpaczą dwoi,
Rozdziera końca nie mającą winą:

Krzyż jako jedno ukojenie stoi
I woła : "Równaj co z tymi gwoździami !..."
O! Ty więc, pewnej R a d o ś c i P r z y c z y n o,
Módl się za nami...

Zrazu w pokorze ścieląca się s o b ą
Pod zawołaniem z góry niewymownym,
Ty – co nieledwie zniknęłaś osobą,
Ale N a c z y n i e m stałaś się D u c h o w n y m,
Gdy nam z naszymi ciasno próżnościami,
Módl się za nami...

Więc Ty – co, żywą nosząc tajemnicę,
Ani już mogłaś się zaprzątać sobą,
Lecz, jak kościoły nasze i kaplice,
Na nowo własną niknęłaś osobą
We spodziewaniach o przyszłej godzinie
Czasu – co nie był, choć był nad czasami -
O! Ty – zaprawdę P o w a ż n e N a c z y n i e,
Módl się za nami...

Duch każdy w Twoje prorokował łono,
Niby że chórem, co przez wieki płynie
W gwiazdami litą kupolę przestroną,
Rozścielającą się nad wszech-ludami -
O! N a b o ż e ń s t w a D z i w n e g o N a c z y n i e,
Módl się za nami...

Tchnień najwonniejszych, najczystszych zapałów,
Tobie się stała całość jedno-słowna,
I pąk, i górny kwiat wszech-ideałów,
Promieniejący jasnymi zorzami
W koronie cierni: O! R ó ż o D u c h o w n a,
Módl się za nami...

Z najczystszej kości przez rody królewskie
Wybudowana w strop, jak Babel-nowa,
Żeby sojusze powrócić niebieskie
I zespołecznić padół z otchłaniami;
O wieżo biała – W i e ż o D a w i d o w a,
    Módl się za nami...

Więc D o m i e Z ł o t y, więc A r k o P r z y m i e r z a,
N i e b i e s k a B r a m o, od której zawiasów
Czuwającego odjął Pan żołnierza
I wrócił dawnych uczestnictwo czasów,
Jako z pierwszymi bliski rodzicami...
    Módl się za nami...

Pomiędzy nocy pierzchającym cieniem
A różowymi jutrzni przebłyskami,
Między literą-prawa a sumieniem,
Między Zakonu-snem a Objawieniem,
Zaranna Gwiazdo, o! módl się za nami...

Stąd i cudowne C h o r y c h – U z d r o w i e n i e,
U c i e c z k a G r z e s z n y c h, bo winią się sami -
Stąd U t r a p i o n y m zlane Pocieszenie
Przez nowy zakon czynów miłosiernych;
Stąd najdzielniejsze W s p o m o ż e n i e W i e r n y c h,
    Módl się za nami...

Że Ten, co zstąpił do Swego podnóża
I z koron wybrał koronę cierniową,
W Tobie jednego miał Anioła-Stróża,
Choć mógł zasłonić się ich tysiącami;
O! Prze-Anielska A n i o ł ó w – K r ó l o w o,
    Módl się za nami...

Więc w Patryjarchów jaśniejąca kole,
Przyświecająca Proroków chórowi,
I z Apostoły przy tym samym stole
Siedząca, gdzie się dziwili Mistrzowi -
- Więc współ-wydana na poszturch oprawców
Krwią spluskanymi trzciny i łokciami;
O! M ę c z e n n i k ó w Pani i W y z n a w c ó w,
Módl się za nami...

Od lilii polnej do tych ze skrzydłami
Białymi w niebie jaśniejących gości,
K r ó l o w o w s z e l k i e j t w o r ó w D z i e w i c z o ś c i,
Módl się za nami...

Od Patryjarchów aż do Niewinności,
Co dziś z kolebek modli się rączkami,
K r ó l o w o W s z y s t k i c h Ś w i ę t y c h (i Ś w i ę t o ś c i,
Módl się za nami...

Kraju, co, jako Syna Twego szata,
Porozrywany na wiatrach ulata,
Ludu, co rodzi się z łez wyczerpnięciem -
Co rozpoczyna mękę nie-mowlęciem,
A kona wieki i skonać nie może:
"Czemuś opuścił mię (wołając) Boże!"
Ludu – co świata rozrządzał połową
I nie ma grobu ze swymi orłami...
O! Matko dobra Ty, P o l s k a K r ó l o w o,
Módl się za nami...

- Baranku Boży, który gładzisz grzechy świata,
Przepuść nam, Panie.
Baranku Boży, który gładzisz grzechy świata,
Wysłuchaj nas, Panie.

Baranku Boży, który gładzisz grzechy świata,
Zmiłuj się nad nami, Panie.
Chryste – usłysz nas – Chryste, wysłuchaj nas -
Kyrie – elejson
,
Chryste - elejson,
Kyrie - elejson,
Amen.[208]

[208] Norwid, 1966, S. 326 ff.

Vrchlický

(Aus einem unbenannten Zyklus)

Sonett III

„Ave Maria!“ – Purporová zoře
Od západu na skráně vrchů klesá,
tu rybník zlatí, tu nad šerem lesa
ohnivé růže hází po obzoře.

„Ave Maria!“ – Slyš, od hory k hoře
zvon modlitbou se chvěje, lká i plesá,
v bor zalehne a letí nad nebesa,
a za ním duch můj z upomínek moře.

„Ave Maria!“ – Ó jestli v té chvíli
Kdy modlitbou se chvějí rtové bledí,
vzpomínáš na mne v tichém zadumání:

Tož vzhůru hled’! Můj duch se k Tobě sklání,
květem Ti dýše, vánkem k Tobě kvílí,
a v hvězdách na Tě čeká s odpovědí![209]

[209] Vrchlický, Jaroslav: Sny o Štěstí. Erotické J. Otto, v Praze, 1922, S. 76

Ještě Spí

Svit jitra šerý vniká v komnatu;
dřív bázlivě se tají v záclonách,
teď zlatým pruhem stěny přeměří,
na stropu utkví lehkým vlněním,
až s lampy září temně narudlou,
jež dohořívá matně v bílém skle,
se spojí v jeden přísvit zažloutlý,
v němž celá jizba rdí se purpurem.
A rdí se právem. Vše tu v neladu
a v směsici a v zmatku malebném,
jak uchvátil je vášně běsný vír.
Ten k ústům dívky sklání v spánku rty,
ten ruku kolem pasu ovíjí
a tiskne, jakby ještě nevěřil,
že jeho jest, co dávno rozškubal.
Nad nedopitou číši nakloněn
ten ze sna mluví o svých výbojích,
ten líbá nahá ňádra, onen zas
v klín hlavu klade spitou rozkoší;
a růže spadlé ženám s kadeří
se místo ranní rosy průsvitné
skví rozlitého vína kapkami,
a vůně jich tak silně opojná,
jak z objetí, těch snů a polibků
by stkána výše k stropu stoupala.
Vše strháno i s hlavy závoje
a s bujných ňader šatu okovy,
a s nahých šijí perly servané,
jak velké slzy s leskem zkaleným,
ve tmavý samet skvostných koberců

se rozběhly. Již lampa zhasíná.
Se smrtí její den se probouzí
a ptá se jí: „Co včera bylo zde?“
svit lampy odpovídá:„Orgie!“
a ptá se dne: „Co nyní nastane?“
Den odpovídá: „Viny hlod a soud!“
A lampo, jakby štvána výčitkou,
že sloužila svým světlem neřesti,
se zachvěje a zhasne docela ...

Zda šel jsi někdy pustým pralesem,
kde tisícletých kmenů vrcholy
se chvěje tisíc bájí neznámých,
kde v rozvalených skalin ústupu
se černá močál, k němuž chýlí se
směs divých květů, vůně opojné,
skal výběžky a staré kořeny,
jež vlhkou plísní zvolna šediví:
zde noha tvoje v mechu, jehličí,
jež trouchniví zde tiše od věku,
zda nestanula, nezachvěla se,
jak božím divem náhle dotknuta,
když nad močálu temné zrcadlo
svůj zářný kalich lotos pozvedal?
V těch vlhkých stínech, rmutných výparech
on bílou svoji vznáší korunu,
z tmy hledá slunce, které sporými
jen vniknout může k němu paprsky
a lepým tvarem květů okrouhlých
nad černou tůní neproniklé tmy,
jak v dětinné se houpá důvěře!
O Marie! Tak luzná krása tvá
na tento močál úpadku a vin,

jak lotosu květ zlatý střásá pel,
stín hanby plašíc světlým paprskem!
K tvé kolébce kdys věčná dobrota
dva strážné postavila anděly.
Z nich jeden chránit měl tvou nevinnost
a druhý těla půvab čarovný.
Ó rci, kde jsou ti strážci edenu?
Ach, první z nich – ó smutná vzpomínko! —
již před dvanácti lety bolestně
nad pádem tvojím zalkav odletěl
zpět v čistý éther, jehož nehodná
se duše tvoje stala vinou svou.
A druhý? Zřím jej; stajen záclonou
za tebou stojí spitou lásky snem
a v dlaně jasný tiskna obličej
též pláče . . . ptáš se, proč? Ó nediv se,
dnes první vrásku našel hlubokou
na průsvitném a snivém čele tvém.
Jak obstojíš teď v návalu těch vln?
Proč vnořila jsi v rmutný jejich kal
květ lotosový zářné duše své?
I krásy anděl nyní pomalu
tě opustí – čím pak ti bude svět?
Čím láska potom? V klínu matky tvé
on tkal v tvé snění duhy kouzelné,
před nebezpečím kryl tě v peruť svou,
a když jsi klesla láskou svedena
a nevinnosti anděl uražen
tě opustil – on tebe omlouval
a vždy byl s tebou. Teď i krása tvá
tvé vášně vichrem sžata palčivým
se loučíc s tebou pláče nad tebou.
Ó spi jen dále! Spi jen, Marie,

tvé krásy anděl křídla rozepjav
již letí v ráj za prvním strážcem tvým,
a taje horkou slzu bolesti
dí k Otci světla: „Vyřkni nad ní soud!“

Je ticho v jizbě. Pravidelný dech
jen ozývá se spících. Světla zář,
jež stále roste, jak dne přibývá,
tká na podlaze zlatých proužků síť,
že myslil bys, to hraje nad zemí
mdlý odlesk třpytných křídel andělských.
Je ticho v jizbě, sotva chvílemi
kdos ze sna promluví neb sebou hne.
Snad hledá ňádra, s kterých svezla se
mdlá jeho hlava, nebo hledá rty
i ve snu žízniv po jich nektaru,
Tu hedbáv zašustí, zvuk polibků,
pak dlouhý ston jak něhou ,
a ticho zas . . .

V Zrcadle

Teď vstala Marie.
Sen dotknul se svým prstem výstražným
těch vábné krásy snících rozvalin,
žel rozvalin — a přec tak čarovných!
I přejela si rukou obličej,
jak zapudit by chtěla těžké sny,
a miláčka, jenž spal jí na prsou,
dál pošinula. Dlouhý, černý vlas
pres mramorová, oblá ramena
jí rozvlnil se v sterých prstencích
a padl k prsoum, která vlnila
se jak dva květy vodních lilií,
když prudký vítr zčerí hladinu.
Zrak plný vlhkých stínů hlubokých,
jak v nekonečnou dálku napjatý,
na jednom utkvěl místě, jeho lesk
tak jemně rosný byl, jak ve slzách
by stápěl zpola zlatý paprsk svůj.
Žár vášně v krbu jeho dohořel,
a pouze něha jemným teplem svým
a klidem snivým touha skojená
v něm azurnými hrály jiskrami.
A celé tělo vzdušné, průsvitné
v před sklonilo se, třtina ohebná,
a jak lilie hebká lodyha,
když nočních vánků čilé hovory,
a chvění vln, a stromů slavný šum
jí oznamují, kníže půlnoci,
že bledý měsíc vyšel nad hory,
a že již černých sosen skupení
svým mihotavým stříbrem oblévá

Šat průsvitný v malebném neladu
tvar boků jevil lehkým nádechem,
a kam nestačil bílý jeho lem,
tam stíny černých vlasů havraních
své rozhostily vlny soucitné.
Ó byla posud krásná žena ta,
již zvali hříšnicí. Ó jaký div,
že tolik milovala! Jaký div,
že v skvostnou vasu těla jejího
tak rád vrh' každý ctnosti svojí květ!
Však větší div, že ona žíznila,
že stále práhla, stále toužila
a hledala, že nikdo neskojil
ten sopečný žár srdce jejího!
Teď na kraj lože sedla v myšlenkách
a obrátila hlavu ke sténě
a zachvěla se prudce. – V zrcadle
svou uzřela tvář – ale bylo jí,
jak někdo jiný kynul by jí vstříc
z té ocelové plotny hlazené;
těch očí výraz mnohem hlubší byl,
jak duše sama hleděla by z nich,
a duše ta pod tíží bolestí
jak úpěla by v marném zápase!
A jakby sobě věřit nemohla,
že ona to – ne fantom jejích snů,
se stolu vzala prudce zrcadlo
a ještě hloub v šer jeho nejistý
se vnořila, jak svému obrazu
by na dno duše chtěla dohlédnout.
Tím prudkým, náhlým těla pohnutím
spad' lehký šat jí s ramen docela;
i nezvedla jej, hrdá v kráse své

zde stála jako socha antická,
jak Psýché kladouc tiše útlý prst
na uzavřené, mlčenlivé rty.

A hledíc do zrcadla snila dál.

Kýs cizí, posud nepoznaný tón
se náhle ozval v ní kýs cizí ruch,
jak poupě když má otevřít se v květ.
Tak plavci jest, když v dlouhé pouti své
tím nekonečnem němých, tichých vln,
po sterých bouřích, mělkých písčinách
a strmých skalách, vírech hltavých,
ve slunce sklonu v dálce obzoru
pruh černý uzří stále rostoucí,
a neví, zda to břeh či oblak jest.
I vzmužila se. Chtěla ousměškem
se jako ptáče pestrou perutí
nad pochybností vznésti hlubiny —
leč přísný soudce nitra jejího
jsa vzbuzen jednou, nestišil se víc,
svůj napjal luk, jenž sluje svědomí,
a deštěm šípů, ostrých výčitek,
zachvátil v letu ptáka rozmaru,
že s křídlem svého smíchu zlomeným-
pad' ve propast, jež sama vládla teď
jí v duši prázdná, hrozná, nesměrná!
A jako jarní kvapná povodeň,
s hor roztavivší sněhu laviny,
a v slujích skalin spících ledu kry
se valí, rostouc každým pohnutím,
rve keř i strom až s divým rachotem
pres bradla chlumů letí v údolí
a strhá rázem hráze ochranné,

kterými člověk tichý rybník spjal,
tento, tuše rodný živel svůj,
mu letí vstříc a klesne v objetí
a spojen s ním se krajem rozlije:
tak stále více, stále mocněji
a bouřlivěji rostl příval ten.
Jak ochromil dřív ptáče rozmaru,
tak zaplavil teď hráze rozvahy,
a veliký, jak moře prasvěta,
svým valným proudem trpkých výčitek
nad prázdnem její duše hučel sám!
» Číms posud byla? Hřímal hlas ten v ní.
Lid na ulicích hříšnicí tě zve,
a čím tvé srdce v tiché půlnoci?*
A Marie, ač nechtíc, zrakem svým
síň přelétla – dne ostrý, bílý svit
tak střízlivý, bez barev kouzelných,
jí bodal v duši; v lampy plápolu
jak jinak hrálo, lesklo třpytilo
se všecko září, vůní opojnou?!
I zachvěla se hrůzou Marie,
a v zrcadlo jak znova pohledla,
tu zděsila se vlastní krásy své,
a v plaché tísni zvedla závoj svůj.
Jak děcko bojácné se zakryla,
i bílé ruce zahalila v šat
a s chvěním jen a plaše, po straně
dál stopovala v zrcadle svou tvář.
Hle, vráska na čele! Tak jemná jen,
však vráskou zůstane a poroste,
a tisíc sester táhne za sebou
a z jejich ryh se noří příšery.
z nich první stáří, druhá sluje smrt!

Ta vráska mluvila, a Marie
se děsila již dát jí odpověď;
jen mlčela a strachy chvěla se
a po kolenou plížila se v kout
a sklesla tu pod tíží zoufalství,
jak zralý klas pod srpem v podletí,
a první slza, krystal perlový,
jí zvolna stekla přes tvář ubledlou
a za ní druhá a pak celý proud.

Tak v rose jitra chví se lilie. [210]

[210] Vrchlický, Jaroslav: Mythy. v Praze, J. Otto, 1918, S. 136–140

Anhang D: Gedichte zum Narzismotiv

Norwid

Narcyz

Narcyz, w siebie patrząc przyjemnie:
„Zważ – wyzywał – obcy człowiecze:
Cóż? nad Grecję. – Bo cóż nade mnie?“
Alić Echo jemu odrzecze:

„Te zwierciadła wód, to jezioro
I safirowych głębie stoków,
Niekoniecznie z Grecji się biorą,
Lecz ze światła, chmur i obłoków...

Twoja postać, zważ, ile drżąca,
Lubo pozierasz w wody czyste.
Zwierciadlaność pochodzi z słońca
I jedynie dno ma – ojczyste.“[211]

[211] Norwid, Cyprian: Wiersze, Tekst. Band I, Wydawnictwo, Warszawa, 1966, S. 568

Vrchlický

(Aus Zyklus Prvý)

Narcis

Spit vlastní krásou, snivý, roztoužený
své nesmrtelné údy zhližel v zdroji,
a trnul, v jakou harmonii pojí
se na něm půvab muže s něhou ženy.

Strom zatajil své dobrodružné steny,
květ vůní omdléval, pták stichnul v chvoji,
a v proudu chvěl se s bájnou krásou svojí
ten odlesk jeho – v narcis proměněný.

Tak básník rovněž v ducha moře bezdná
za ideálem stále hloub se hrouží,
jej láká vlastních myšlenek zář hvězdná.

A skloněn nad své duše děsnou tůní,
on neví, v květ že vzplálo, po čem touží,
v tvůj květ, o písni, s nesmrtelnou vůní![212]

[212] Vrchlický, Jaroslav: Sny o Štěstí. J. Otty, v Praze, 1922, S. 76